

Искусство
КИНО
7
1960



СОДЕРЖАНИЕ

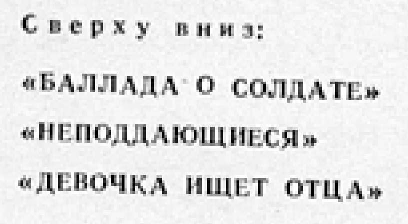
На первой странице обложки — фрагмент кадра из фильма «Колыбельная» (студия «Молдова-фильм», режиссер М. Калик, оператор В. Дербенев). Артистка В. Лепко в роли Аурики.

На второй странице — С. Закариадзе в роли старого почтальона из фильма «День последний, день первый» (студия «Грузия-фильм», режиссер С. Долидзе, оператор Л. Пааташвили).

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ,
УДОСТОЕННЫХ ПЕРВЫХ ПРЕМИЙ
НА III ВСЕСОЮЗНОМ
КИНОФЕСТИВАЛЕ В МИНСКЕ





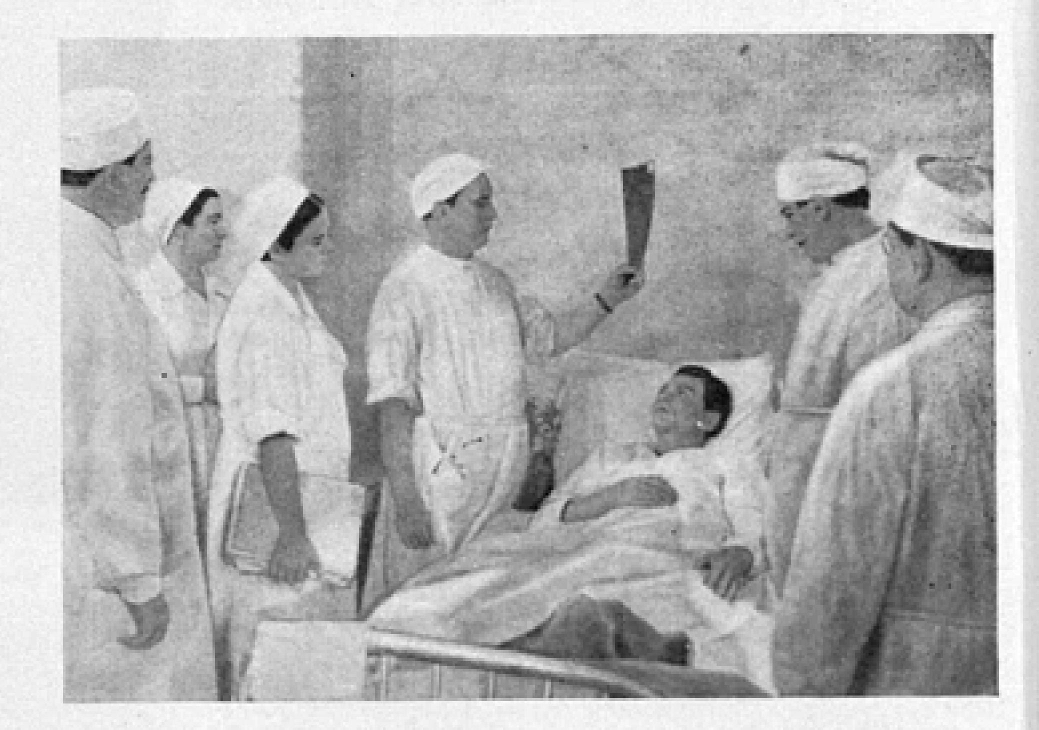


Сверху вниз:
«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ»
«НЕПОДДАЮЩИЕСЯ»
«ДЕВОЧКА ИЩЕТ ОТЦА»





«ДЕНЬ НАШЕЙ ЖИЗНИ»



«ЭЛЕКТРОННЫЙ КОНСИЛИУМ»



«ДОЧЕРИ РОССИИ»



«ПРИКЛЮЧЕНИЯ БУРАТИНО»



«ТРОПОЮ ДЖУНГЛЕЙ»



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР



ТРЕТИЙ ВСЕСОЮЗНЫЙ

РЕШЕНИЕ ЖЮРИ КИНОФЕСТИВАЛЯ

Обсудив представленные на третий Всесоюзный фестиваль советских фильмов произведения киноискусства, выпущенные в 1959 году, жюри приняло решение о присуждении премий и дипломов:

ПО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Первая премия присуждена фильму «Баллада о солдате» («Мосфильм»).

Две вторые премии — кинотрилогии «Хождение по мукам», состоящей из картин «Сестры», «Восемнадцатый год», «Хмурое утро» («Мосфильм»), фильму «Иванна» (Киевская студия имени А. П. Довженко), фильму «Отчий дом» (студия имени М. Горького).

Две третьи премии — фильмам «Жажда» (Одесская студия) и «Пора таежного подснежника» (Свердловская студия).

За современную кинокомедию

Первая премия — фильму «Неподдающиеся» («Мосфильм»).

За фильмы для детей и юношества

Первая премия — фильму «Девочка ищет отца» («Беларусьфильм»).
Вторая премия — фильму «Последний дюйм» («Ленфильм»).

За мультипликационные фильмы

Первая премия — фильму «Приключения Буратино» («Союзмультфильм»).
Вторая премия — фильмам «Скоро будет дождь» («Союзмультфильм»), «Вражда» («Грузия-фильм»).

ЗА ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

Первая премия — фильмам «День нашей жизни» (Центральная студия документальных фильмов), «Дочери России» (Ленинградская студия кинохроники).

Вторая премия — фильмам «Они из Каунаса» (Литовская киностудия), «Весенний ветер над Веной» (Центральная студия документальных фильмов).

Третья премия — фильму «Молодость великой реки» (Нижневолжская студия кинохроники).

ВЕСЕННИЙ ЭКЗАМЕН

Вот уже третий год подряд каждую весну проводятся всесоюзные кинофестивали.

В 1958 году такой фестиваль был в Москве, в 1959 году гостей из разных республик встречали в Киеве. В этом году фестиваль проходил в Минске, и радушные минчане широко раскрыли двери своих дворцов культуры и кинотеатров, чтобы как можно лучше организовать смотр достижений советского киноискусства за прошедший 1959 год.

Всего около ста фильмов (из них 30 художественных) было просмотрено зрителями и жюри фестиваля в течение двух недель. Это были фильмы, признанные лучшими на студиях и уже получившие в целом положительные отзывы зрителей и печати. В дни фестиваля эти фильмы вступили в соревнование за право получить премии и быть отмеченными как лучшие из лучших.

Отличительной чертой фестиваля, прошедшего в Минске, было то, что в его работе приняли участие не только кинематографисты. Минчане организовали дело таким образом, что сумели вовлечь в серьезный разговор о достижениях и недостатках киноискусства широкие массы зрителей. Просмотры фильмов и встречи с киноработниками происходили не только в кинотеатрах и специальных залах, но и на Минском автомобильном заводе, в колхозах, институтах, школах, народном университете культуры. И всюду работники кино встречали аудиторию, расположенную к серьезному и внимательному разговору, встречали критиков доброжелательных и строгих, которых волновали не дешевые сенсации и простое желание увидеть любимых артистов, а стремление, еще и еще раз посмотрев тот или иной фильм, поделиться своими мыслями и впечатлениями и о нем и о путях дальнейшего развития киноискусства. И естественно, что в центре всех разговоров был разговор об образе современника.

Студии прислали на фестиваль свои картины, которые они сочли лучшими. Но не во всех случаях их мнение совпало с мнением зрителей и жюри.

ЗА НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

Первая премия — фильмам «Электронный консилиум» (Киевская студия научно-популярных фильмов), «Тропою джунглей» (производство «Моснаучфильма» и Пекинской студии имени 1 августа).

Вторая премия — фильмам «Секрет НСЕ» («Моснаучфильм»), «Русский народный оркестр» (Ленинградская студия научно-популярных фильмов).

Третья премия — фильму «Рассказ об одном опыте» (Тбилисская студия научно-популярных и документальных фильмов).

ЗА КИНОПЕРИОДИКУ

Первая премия не присуждена.

Вторая премия присуждена киножурналам «Советская Киргизия» № 1 (Фрунзенская киностудия) и «Советская Эстония» № 36 (Таллинская киностудия).

Третья премия — киножурналу «Советская Латвия» № 18 (Рижская киностудия).

ЗА ЛУЧШУЮ РЕЖИССУРУ

Первая премия — постановщику фильма «Баллада о солдате» Г. Чухраю.

Вторая премия — постановщику фильма «Отчий дом» Л. Кулиджанову.

Вторая премия — постановщику фильма «Майские звезды» С. Ростоцкому, постановщикам фильма «Последний дюйм» Т. Вульфовичу и Н. Курихину.

ЗА ЛУЧШИЕ СЦЕНАРИИ

Первая премия — автору сценария фильма «Иванна» В. Беляеву.

Вторая премия — автору сценария фильма «Отчий дом» Б. Метальникову.

ЗА ЛУЧШУЮ ОПЕРАТОРСКУЮ РАБОТУ

Первая премия — операторам: С. Рубашкину — за фильм «Последний дюйм», Л. Пааташвили — за фильм «День последний, день первый».

Вторая премия — операторам: А. Моцкусу — за фильм «Адам хочет быть человеком», П. Тодоровскому — за фильм «Жажда», В. Кирбижекову — за фильм «Пора таежного подснежника».

ЗА ЛУЧШЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

Первая премия — художнику И. Шпинелю за кинотрилогию «Хождение по мукам».

Вторая премия — художникам: Ю. Булычеву — за фильм «Девочка ищет отца», А. Ничусу — за фильм «Адам хочет быть человеком».

ЗА ЛУЧШУЮ МУЗЫКУ

Первая премия — Д. Кабалевскому за музыку к кинотрилогии «Хождение по мукам».

Вторая премия — М. Вайнбергу за музыку к фильму «Последний дюйм».

ЗА ЛУЧШУЮ РАБОТУ ЗВУКООПЕРАТОРА

Первая премия — Р. Бисноватой за фильмы «Иванна» и «Киевлянка».

Вторая премия — звукооператорам: Х. Ляянеметс — за фильм «Озорные повороты», В. Чулкову — за фильм «Пора таежного подснежника».

ЗА ЛУЧШЕЕ ИСПОЛНЕНИЕ ЖЕНСКОЙ РОЛИ

Первая премия — Р. Нифонтовой за роль Кати в кинотрилогии «Хождение по мукам».

Вторая премия — актрисам: Н. Румянцевой — за роль Нади в фильме «Неподдающиеся», В. Дагбаевой — за роль Дынсемы в фильме «Пора таежного подснежника».

ЗА ЛУЧШЕЕ ИСПОЛНЕНИЕ МУЖСКОЙ РОЛИ

Первая премия — актерам: Б. Чиркову — за роль Якова Петровича в фильме «Киевлянка», С. Закариадзе — за роль старого почтальона в фильме «День последний, день первый».

Вторая премия — актерам: Н. Крюкову — за роль Бена в фильме «Последний дюйм», Ю. Белову — за роль Толи Грачкина в фильме «Неподдающиеся».

ПООЩРИТЕЛЬНЫЕ ДИПЛОМЫ

Художественным фильмам:

«На диком бреге Иртыша» (Алма-Атинская киностудия), «Человек меняет кожу» — обе серии («Таджикфильм»), «Киевлянка»— первая серия (Киевская студия имени А. П. Довженко).

Научно-популярным фильмам:

«Горный лен» (Свердловская студия) и «Рассказ о молоке» («Моснаучфильм»).

Киножурналам:

«По Дону и Кубани» № 43 (Ростовская студия кинохроники).

Киносюжетам:

О юном ученом Борисе Кудрявцеве в киножурнале «Хочу все знать» № 8 («Моснаучфильм»).

Студиям:

Дальневосточной студии кинохроники — за фильм «Шел геолог» и студии «Узбекфильм»— за фильм «Салам, Москва!»

Актерам:

В. Кузнецовой — за роль матери в фильме «Отчий дом», Н. Веселовской — за роль Даши в кинотрилогии «Хождение по мукам», С. Курилову — за роль Кларка в фильме «Человек меняет кожу».

Операторам:

В. Пужевичу и В. Цеслюку — за лучшую репортажную съемку в фильме «Правда о сектантах-пятидесятниках» («Беларусьфильм»). Э. Штырцкоберу — оператору фильма «Озорные повороты».

Художникам:

Ю. Истратову—за фильм «Пора таежного подснежника».

ПОЧЕТНЫЕ ДИПЛОМЫ

присуждены представленным на фестиваль вне конкурса фильмам «Судьба человека» и «Судьба поэта», получившим первые премии на международных фестивалях.

●

На фестивале была также впервые присуждена премия кинокритики, учрежденная Союзом работников кинематографии СССР. Этой премии удостоен фильм «Баллада о солдате».

ВЕСЕННИЙ ЭКЗАМЕН

Чувство глубокого разочарования вызвал кинофильм «Тайна крепости» режиссера А. Атакишиева, поставленный на студии «Азербайджанфильм». Нагромождение нелепостей и безвкусица печально отличали этот фильм, в основе которого лежат мотивы легенды. И право, трудно понять — чем объяснить тот факт, что руководство студии прислало это беспомощное произведение на смотр лучших фильмов 1959 года. Фрунзенская киностудия также проявила малую взыскательность, показав на фестивале примитивно решенный режиссером В. Немоляевым фильм «Токтогул». Серьезность темы и значительность событий, показанных в фильме, не могли спасти его от провала.

Были, к сожалению, и другие слабые фильмы на фестивале. И наличие их заставляет сделать вывод: следует строже отбирать картины для ежегодных смотров-фестивалей, не допускать явно слабые произведения к участию в соревновании.

Но слабых, неудачных фильмов на фестивале было значительно меньше, чем хороших, серьезных произведений.

На заключительном заседании жюри единогласно было принято решение присудить первую премию фильму «Баллада о солдате», поставленному Григорием Чухраем по сценарию, написанному им совместно с Валентином Ежовым. Картина получила также почетный диплом кинокритики за правдивое, поэтическое изображение советского человека, патриотизм и высокое художественное мастерство.

Эта недавно учрежденная награда присуждается особым жюри из представителей секции теории и критики Союза работников кинематографии СССР.

Премиями и почетными дипломами отмечены разнообразные яркие произведения художественной, документальной, научно-популярной кинематографии, достижения лучших мастеров киноискусства.

Растет, набирая сил, искусство кино, растут его кадры, много новых, молодых, свежих сил влилось в него за последние годы.

И надо думать, что скоро на решающем участке — создания фильмов о нашем современнике — будут праздноваться новые убедительные победы».

Неотложное дело

Уважаемые товарищи!

В открытом письме вашей редакции, опубликованном в третьем номере журнала «Искусство кино» за 1960 год, поднят большой и важный вопрос об использовании произведений киноискусства в воспитании детей и юношества.

В решениях XXI съезда КПСС и директивных документах партии и правительства о перестройке школы, укреплении ее связи с жизнью содержатся прямые указания на роль и значение кино в воспитании советских людей, особенно подрастающего поколения, на необходимость всемерного использования в школе кино, радио, телевидения в целях преодоления абстрактности и догматизма в преподавании. Это обязывает нас, педагогов, как и вас, кинематографистов, обоюдными усилиями, в содружестве и тесном сотрудничестве решать важные творческие и методические вопросы применения кино в учебной и воспитательной работе школы, помогать Министерству культуры СССР и органам просвещения в решении связанных с этим производственных и организационных вопросов.

С удовлетворением отмечаем ценную инициативу, проявленную в этом направлении Министерством культуры СССР и Оргкомитетом Союза работников кинематографии СССР по созыву (при участии Министерства высшего и специального среднего образования СССР, Главного управления трудовых резервов при Совете Министров СССР и Министерства просвещения РСФСР) в июне 1959 года Всесоюзного творческого совещания по вопросам учебного кино и в мае 1960 года большого совещания созданного при Министерстве культуры Художественно-педагогического совета по учебной и детско-юношеской кинематографии с участием широкого круга кинематографистов, писателей, педагогов, комсомольских работников. По инициативе Министерства культуры СССР и Союза работников кинематографии СССР в настоящее время при участии заинтересованных ведомств проводится важнэе для повышения качества школьных фильмов мероприятие—смотр учебных фильмов выпуска последних двух лет. Такой же смотр следует организовать по детским и юношеским фильмам.

Для объединения сил сценаристов, режиссеров—специалистов в области детской кинематографии—и систематической работы по созданию фильмов для детей разного возраста следовало бы рассмотреть вопрос о восстановлении студии по производству детских фильмов. Нам представляется это делом, заслуживающим внимания. Каждый воспринимаемый детьми фильм—художественный, научно-популярный, учебный—должен быть произведением искусства, независимо от своей узкой цели способствующим решению задач всестороннего развития и воспитания школьников.

Существенную роль для дальнейшего внедрения кино в школу сыграло бы восстановление права на получение школами из проката художественных фильмов на льготных условиях (как это было до 1949 года).

Неотъемлемой, составной частью проблемы «школа и кино» несомненно является использование кинофильмов в качестве учебно-наглядных пособий при изучении основ наук и производства в школах. Эта сторона проблемы оказалась почему-то обойденной в письме редакции журнала «Искусство кино». Между тем вопросы школьной учебной кинематографии приобрели сейчас огромное значение и требуют к себе большого внимания со стороны киноработников. Производство учебных фильмов на киностудиях должно быть поставлено в более благоприятные условия, чем это имеет место теперь,—условия, обеспечивающие выпуск учебных фильмов высокого качества. Об этом убедительно сказано в резолюции Всесоюзного творческого совещания по вопросам учебного кино.

Использование кинофильмов в повседневной учебной работе, на уроках и во внеклассных занятиях по всем предметам школьного обучения получает все большее применение. Расширяется сеть областных, городских и районных фильмотек, существующих при отделах народного образования и снабжающих школы учебными кинофильмами по заявкам учителей для бесплатного проката. Создан особый фонд фильмов Министерства просвещения РСФСР, в котором имеется более пятисот названий кинофильмов в большом количестве копий—по всем предметам для разных классов. Ежегодно киностудиями по заказам Министерства просвещения РСФСР производятся десятки новых учебных фильмов, выпускаемых в последнее время тиражами в тысячу и более копий. В дополнение к этому Центральная кинолаборатория Министерства просвещения РСФСР «Школфильм», используя материалы киностудий, путем перемонтажа также выпускает ежегодно десятки учебных фильмов, широко используемых в школах.

Министерство просвещения РСФСР уделяет большое внимание вопросам кинофикации школ и заботится о повышении качества выпускаемых для них фильмов. Тематические планы производства школьных фильмов, аннотации и сценарии проектируемых фильмов обсуждаются и апробируются в соответствующих предметных комиссиях и в Педагогической комиссии Учебно-методического совета Министерства просвещения при участии квалифицированных методистов, опытных учителей и творческих киноработников. Созданный за многие годы фонд школьных фильмов представляет большую ценность и успешно используется учителями в процессе учебно-воспитательной работы.

Учебные кинофильмы наряду с расширением и углублением знаний учащихся оказывают на них и большое воспитательное воздействие, отображая нашу современную действительность и широко распахивая двери школы в жизнь, показывая мощную социалистическую технику, новое отношение человека к труду и достижения советской науки.

В настоящее время Министерство просвещения РСФСР приступило к пополнению фонда школьных фильмов серией специальных кинокартин на воспитательные темы в помощь классным руководителям и пионервожатым в проводимой ими воспитательной работе с учащимися и в педагогической пропаганде среди родителей. Тематический план производства школьных фильмов по вопросам нравственного, эстетического и физического воспитания, как и творческие и педагогические вопросы об особенностях построения школьных фильмов этого типа, явился предметом серьезного обсуждения как в Учебно-методическом совете Министерства просвещения (при участии учителей, представителей комсомола и работников кинематографии), так и на специальном совещании в киностудии «Моснаучфильм», в котором приняли участие научные сотрудники Института теории и истории педагогики, Института психологии, Института художественного воспитания, Института методов обучения Академии педагогических наук.

Академия педагогических наук принимает участие во всей проводимой Министерством просвещения РСФСР работе по кинофикации школ, по созданию отвечающих высоким педагогическим требованиям школьных кинофильмов, помогая в практическом решении связанных с этим вопросов.

Академией педагогических наук РСФСР ведется научная работа по изучению передового опыта применения кино в учебно-воспитательной работе школ, по разработке методов наиболее эффективного применения кино в педагогическом процессе, по вопросам улучшения качества выпускаемых для школ кинофильмов. Эта работа ведется имеющейся в составе Научно-исследовательского института методов обучения лабораторией школьного кино, радио и телевидения. Научные сотрудники лаборатории кино, радио и телевидения (специалисты в области педагогики, кинематографии, радиоэлектронной техники) ведут на этой базе и в других опытных школах научно-исследовательскую работу по созданию экспериментальных школьных фильмов разного типа и проверке их применения в школьной практике, по разработке теоретических и методических вопросов школьного кино, радио и телевидения.

Конечно, в области школьного кино имеется еще много недостатков, в преодолении которых очень важно содействие работников кинематографии, и мы надеемся на их помощь.

Для проведения педагогической работы с художественными кинокартинами в плане эстетического развития учащихся и осуществления правильно выдвинутой редакцией журнала «Искусство кино» задачи получения учащимися (старших классов, разумеется) некоторых знаний из области киноискусства требуется специальная подготовка учителей по вопросам киноведения Нам представляется возможным и вполне реальным дать такую подготовку на краткосрочных курсах и семинарах в институтах усовершенствования учителей, а также путем заочного образования школьным преподавателям литературы, сведущим в области драматургии и театрального искусства.

Многие учителя, сами любители кино, часто используют кинокартины во внеклассной работе, привлекая их к формированию эстетических вкусов, эстетических потребностей учащихся.

Точно так же классным руководителям и пионервожатым рекомендуется при проведении воспитательной работы показывать учащимся школ, воспитанникам школ-интернатов и детских домов подходящие для данного возраста кинокартины с разбором их идейного содержания, действий и поступков героев фильма, эстетических качеств фильма (при показе в нем природы и т. д.).

Необходимы подготовка учителей к проведению такой работы и оказание им методической консультации. В фильмотеках отделов народного образования при участии методических кабинетов должны регулярно проводиться просмотры отобранных для использования в педагогической работе кинокартин. Просмотры следует сопровождать пояснениями искусствоведов и методистов.

Мы полностью разделяем мнение редакции журнала «Искусство кино» о необходимости издания для учителей литературы по элементарному киноведению, знакомящей с классическими произведениями отечественного и мирового киноискусства, с виднейшими мастерами кино, и по вопросам педагогического использования кинофильмов в разных возрастных группах учащихся.

Исключительное значение в деле кинообразования учащихся старших классов школ и использования кино в воспитательных целях имеет начавшееся в школах движение кинолюбительства как среди учителей, так и среди школьников. Внедрение в школы доступной киносъемочной аппаратуры и овладение ею учителями и учащимися, создание в школах кинокружков и школьных самодеятельных студий юных любителей кино, соответственно теоретически и практически подготовленных, должно стать предметом заботы отделов народного образования, их технических станций. Следует также серьезно обсудить вопрос о создании Центрального школьного кинолектория.

Со своей стороны Академия педагогических наук предприняла некоторые шаги в этом направлении, поручив лаборатории школьного кино, радио и телевидения Института методов обучения раз-

работать и подготовить к изданию в помощь школьным кинокружкам альбомы самодеятельного оборудования необходимой аппаратурой, а также проверенные на опыте в экспериментальных школах методические указания учителям и инструктивные указания учащимся по кинолюбительству.

Академия педагогических наук всецело присоединяется к предложению редакции журнала «Искусство кино» о необходимости деловых встреч педагогов и кинематографистов для совместного рассмотрения и обстоятельного обсуждения выдвинутых в письме вопросов о школе и кино. Желательно организовать такую встречу в ближайшее время.

И. Каиров

Президент Академии педагогических наук РСФСР

ОТ РЕДАКЦИИ

Напоминаем читателям: в мартовском номере нашего журнала мы обратились к президенту Академии педагогических наук РСФСР тов. И. А. Каирову с открытым письмом, в котором ставился вопрос о роли кино в воспитании школьника. Мы просили Академию педагогических наук обсудить вопрос о «союзе» между школой и кинематографией, принять меры к тому, чтобы разговор учителя с учениками в классе о лучших фильмах стал таким же привычным и естественным делом, как разговор о лучших произведениях литературы. Назвать ли такой разговор преподаванием, обсуждением или беседой—это уж дело педагогов. Суть же сводится вот к чему: кинематография накопила немалые идейно-художественные ценности, и школа должна сделать их одним из средств духовного, нравственного, эстетического воспитания детей и юношества. Надо раскрыть детям глаза на содержание и эстетическую форму лучших произведений кинематографии примерно так же, как это делается в отношении шедевров литературы. И не в часы внеклассных, кружковых, клубных занятий, а с учительской кафедры. Другими словами, пора узаконить место кино в духовном обиходе детей.

С опозданием, но ответ тов. И. А. Каирова получен. Он опубликован здесь. В нем говорится о многих важных и интересных предметах. И все же мы считаем полезным еще раз сказать Академии педагогических наук: учебные кинопособия—хорошее и нужное дело, но мы говорим главным образом о другом, о том, как открыть большой кинематографии двери в советскую школу.

Как это сделать?

Вот об этом давайте поговорим, товарищи педагоги!

Речь идет о деле большом, непривычном, но давно ждущем очереди.

Было бы очень жаль, если бы все свелось к «разбору действий и поступков героев фильма», как сказано в письме тов. И. А. Каирова. Увы, часто педагоги понимают художественное произведение как сумму поступков действующих лиц и авторских комментариев.

Есть педагоги, всерьез полагающие, что эстетика фильма ограничивается «показом природы».

Мы призываем педагогов к более широкому взгляду на предмет, к изучению фильма как явления искусства и явления общественной жизни.

Мы хотим, чтобы эта основная тема нашей переписки не затерялась среди многих других, очень важных вопросов.

Просим товарищей педагогов именно это иметь в виду, когда обсуждается такая животрепещущая проблема—кино и школа.

Получается!

Коллектив кинотеатра «Комсомолец» (г. Комсомольск-на-Амуре) поддерживает начатый на страницах журнала «Искусство кино» разговор о Большой кинопрограмме—и не только на словах, но и на деле.

После опубликования материала о сеансе Большой программы в пос. Яковлево мы провели киновечера по расширенной программе. В программу киновечеров включили беседу о новых советских фильмах, концерт эстрадного оркестра (музыка и песни из советских кинофильмов), один документальный и один научно-популярный атеистический фильмы, мультипликацию и новую кинокомедию. Показали также очередной номер киножурнала «Искусство».

Зрители дали высокую оценку программе и выразили горячую благодарность.

Вот, например, что написал по этому поводу рабочий Я. М. Чернов:

«Больше бы таких киновечеров! Мы с супругой хорошо провели этот свободный от работы вечер. Пришли в кинотеатр в 8 часов вечера и ушли в 12. На этом киновечере мы впервые увидели на экране и четверку отважных советских воинов, победивших океан, и веселую мультипликацию. Известно, что мультипликационные фильмы показываются, как правило, только на детских сеансах, которые мы не посещаем, а поэтому раньше нам их вообще ни разу смотреть не приходилось».

Зритель А. П. Иванов написал: «Благодарим дирекцию кинотеатра не только за организацию киновечера, но и за то, что на этом киновечере мы услышали рассказ о новых фильмах».

Киновечера по расширенной программе мы хотим проводить ежемесячно и даже чаще.

Известно, что при существующих планах и режиме работы кинотеатров очень трудно выбрать время для проведения расширенных киновечеров. Трудно, но можно! Все работники кинотеатров стремятся добиться проведения четырех сеансов в вечернее время (дороже билеты, а следовательно, и больший сбор). Обычно это возможно, за исключением случаев, когда демонстрируются фильмы более 300 метров. Но ведь часто метраж картины едва превышает 2 тысячи метров. Вот тогда-то и получается лишний час, который можно использовать в интересах зрителей и дела, возложенного на работников кинотеатров. Этот лишний час мы и будем использовать для проведения киновечеров по расширенной программе.

В связи с этим у нас есть и другое предложение. Сейчас вечерними часами, когда зрители приобретают билеты по повышенным ценам, считается время от 17 часов. Это, по нашему мнению, было верным и необходимым тогда, когда большинство рабочих работало до 17 часов. Ныне, в связи с переходом на семичасовой рабочий день, они заканчивают работу на час раньше, то есть в 16 часов. Не следует ли изменить в соответствии с этим и решение о начале вечернего времени для кинотеатров? При изменении этого времени мы получим возможность и проводить нормальные четыре вечерних сеанса и отвести время для организации киновечеров по расширенной программе.

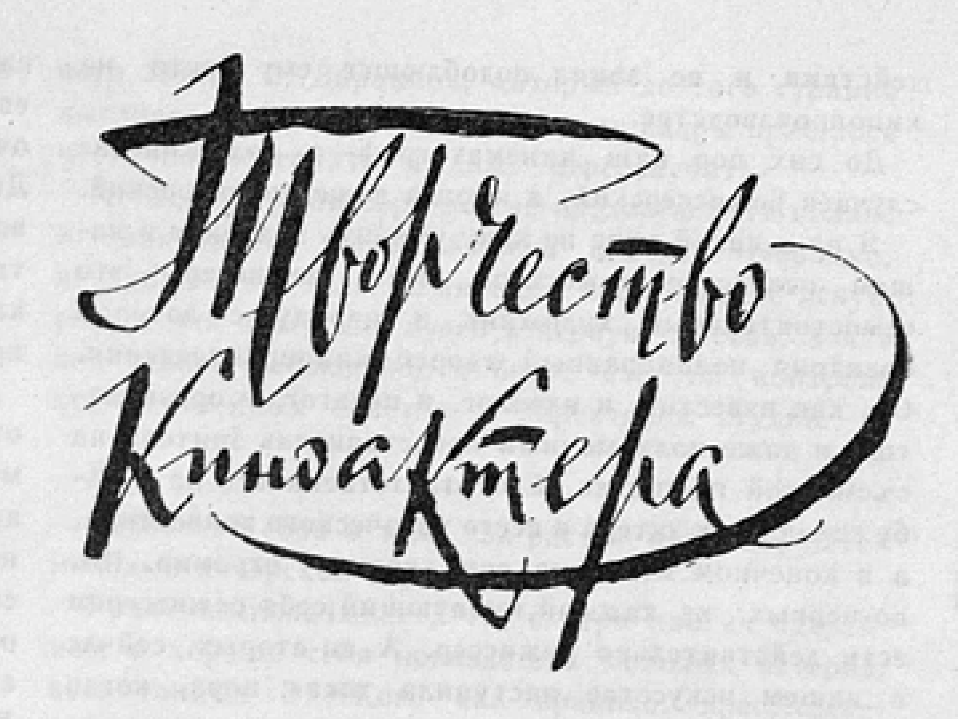
И. Кирюхин
Директор кинотеатра «Комсомолец»

Комсомольск-на-Амуре

ОТ РЕДАКЦИИ

Мы получили также много других писем, авторы которых горячо поддерживают идею Большой кинопрограммы.

8 июня редакция совместно с Краснопресненским райкомом КПСС организовала в экспериментальном порядке вечер Большой кинопрограммы в московском кинотеатре „Красная Пресня". Опыт оказался удачным: он помог кинотеатру выполнить финансовый план и встретил единодушное одобрение зрителей. Более подробно мы расскажем об этом в следующем номере журнала.



Иван Пырьев

Актеру — честь и место

Советские киноактеры с полным основанием могут гордиться тем, что они сделали огромный вклад в развитие нашего искусства и всей советской культуры. Это бесспорно. Многие миллионы зрителей у нас и за рубежом горячо полюбили талантливо созданные нашими актерами образы представителей героического советского народа, образы русской, советской и мировой классики.

У наших актеров очень много друзей в странах социалистического лагеря и в странах капиталистического мира. Из всех частей света и с обширных пространств нашей Родины им пишут письма, благодарят их за исполнение ролей, интересуются их биографиями, их творчеством. Можно сказать с уверенностью, что никогда еще профессия актера, а в особенности киноактера, не была столь значительна, столь популярна и уважаема народом, как при Советской власти.

И все же... Все же надо откровенно признать, что общий уровень актерского мастерства в наших фильмах еще недостаточно высок. И не потому, что наши актеры в массе своей не очень талантливы. Нет, по таланту и способностям они ни в чем не уступают своим американским, итальянским и французским коллегам и даже иногда во многом превосходят их. Но так уж неблагоприятно сложилась обстановка, что самостоятельное развитие творчества наших киноактеров началось в советской кинематографии позже, чем в ряде других стран. В то время, когда мы еще находились в плену теорий «типажа» и монтажа, за рубежом уже давно завоевали славу такие выдающиеся актеры, как Чарльз Чаплин, Мэри Пикфорд, Бестер Китон, Лилиан Гиш и многие другие. Только в начале 30-х годов благодаря успеху «Чапаева» и «Встречного» проблема актерского мастерства привлекла к себе должное внимание.

Вот когда мы (наконец-то!) пришли к выводу, что актер и есть та решающая сила, без которой немыслимо дальнейшее движение киноискусства вперед. Для многих режиссеров (к сожалению, еще не для всех!) стало ясно, что только через актера и его мастерство зритель может наиболее полно воспринять авторскую мысль и режиссерское творчество.

К сожалению, в годы «малокартинья» почти во всех фильмах были заняты одни и те же актеры, подобранные, опять-таки по принципу «типажа», на роли генералов и маршалов. В этот период то молодое и талантливое, что выходило из стен ВГИКа и тянулось к нам из смежных искусств, часто увядало на корню, не успев даже дать свой первый цвет.

Это обстоятельство также сыграло немаловажную роль в торможении развития актерской культуры.

Теория «типажа» снова на какой-то период воскресла и стала применяться в некоторых «особоважных» фильмах. В сущности, она и до сих пор еще не изжита у нас полностью, «корешки и хвостики» ее существуют и поныне.

Вот почему наш актер еще не везде и не во всех фильмах стал главной силой художественного воз-

действия и не занял подобающее ему место на кинопроизводстве.

До сих пор наш кинематограф—в большинстве случаев режиссерский, а иногда даже операторский.

Я ни в какой мере не хочу умалить значение в нашем искусстве режиссера. Нет, режиссер — это самостоятельный художник и наряду с автором сценария полноправный творец кинопроизведения. Он, как известно, и идеолог, и педагог, и организатор, и даже полномочный представитель зрителя на съемочной площадке. Его ответственность за судьбу сценария и актера и всего творческого коллектива, а в конечном итоге за всю картину, огромна. Но, во-первых, не каждый именующий себя режиссером есть действительно режиссер. А во-вторых, сейчас в нашем искусстве наступила такая пора, когда режиссер должен не себя и свое искусство в первую очередь демонстрировать с экрана, а м ы с л ь, о б р а з, х а р а к т е р, ч е р т ы в р е м е н и. Таково, мне думается, требование современного кинематографа.

Ракурсами, трюками и сверхпанорамами сейчас никого не удивишь. Лучшая режиссура мира сейчас та, которой в фильме как будто «не видно», которая всемерно помогает актеру в создании человеческого образа, характера, привлекая для этого весь арсенал художественно-выразительных средств киноискусства, дабы наиболее правдиво и глубоко передать зрителю м ы с л ь произведения.

Да и лучшая операторская работа, по-моему, та, которая помогает актеру наиболее эмоционально, выразительно, через мастерство съемки его лица, его глаз донести до зрителя мысль, характер и чувства героя, а отнюдь не та, что делает актера придатком к композиции кадра или к красивому пейзажу.

Наш актер — не «типаж», а такой же полноправный художник, как сценарист, режиссер и оператор.

Но в каком же положении он у нас находится?

Полностью ли он подготовлен к осуществлению задач, возлагаемых на него требованиями времени, к созданию образа нашего современника?

Соответствует ли положение, в каком он находится, тем условиям, которые выдвигают его на новый, наиболее передовой рубеж в истории нашего кино?

На эти вопросы приходится дать отрицательный ответ.

Всем известно, как тернист путь актера в капиталистических странах. Талантливому актеру там нелегко пробиться на экран, получение первой роли для него связано с массой трудностей и унижений и часто зависит от случая. Вместе с тем актер, которому удалось завоевать популярность, снимается там ежегодно в трех-четырех ролях. В этом заинтересоеваны и продюсеры и режиссеры Даже такие не очень выдающиеся актрисы, как Марина Влади или Дина Дурбин, начав сниматься с самого юного возраста, к двадцати годам уже имели за плечами творческий опыт создания двенадцати-пятнадцати картин. Не отсюда ли их мастерство и их актерский профессионализм?!

В нашей стране перед талантливой молодежью открыты широкие пути в искусство: дерзай, выдумывай, пробуй! Юноша или девушка, проявившие артистическое дарование, без особого труда могут поступить в институт, получить актерскую профессию. Но с использованием актерской молодежи дело обстоит не вполне благополучно. Молодой актер или актриса только в двадцать три года заканчивает ВГИК, а потом... Потом либо подолгу ничего не делает, пребывая в штате студии киноактера, либо, сыграв за пять лет две-три, максимум четыре юношеские роли, переходит на другие роли — возраст требует....

Сколько за все время работы в кино сыграли хороших ролей такие талантливые и популярные наши актрисы, как Изольда Извицкая, Инна Макарова, Ирина Скобцева, Надежда Румянцева, Зинаида Кириенко, Нонна Мордюкова, Татьяна Конюхова, Лилиан Алешникова, Татьяна Самойлова? Не так уж много.

Давайте же выясним, от кого прежде всего зависит творческая судьба наших талантливых актеров и актрис? От продюсеров? Но у нас их нет. От работников кинопроката? Но им не дано право этим ведать. А если бы у них было это право, то, я уверен, большинство наших хороших актрис и актеров снимались бы гораздо чаще и больше. Татьяну Самойлову, например, после ее грандиозного успеха во всем мире в фильме «Летят журавли» кинопрокатчики, наверное, уже давно заставили бы сняться в нескольких новых фильмах. Но давно она закончила съемки в фильме «Летят журавли» и снялась за это время только в одной новой картине. Не мало ли это для нашей кинематографии? Не бедно ли это для самой Татьяны Самойловой? Ведь время-то идет, жизнь проходит...

Надо по-серьезному заняться творческими судьбами наших актеров, добиться того, чтобы их талант (а талант наших людей — это народное достояние) исчерпывающе, но в то же время и бережно был использован на благо нашего искусства.

Почему на молодого режиссера, еще ничем себя не проявившего, заказываются, как правило, один-два сценария, а на наших талантливых, самых популярных и любимых народом актеров еще ни разу никто специально не заказывал ни одного сценария?

Не отсюда ли влечение многих наших хороших актеров к режиссуре?

Не здесь ли одна из главных причин того, что наши актеры, не желая долго находиться в простое, зачастую играют не то, что им следует, а значит, и не так, как надо?

И не является ли все это, вместе взятое, бессмысленным расточительством актерских сил?

Творческая судьба каждого даровитого актера должна волновать и беспокоить всех нас, а Союз работников кинематографии в первую очередь. Мы должны думать и заботиться о правильном использовании таланта актера, о росте его мастерства, его культуры.

Не меньше нас об этом должны думать и заботиться директора и художественные советы студий. Нельзя отдавать актера полностью на откуп не всегда чуткой режиссуре.

Режиссеру надо помочь правильно выбрать актера. Это весьма и весьма ответственный момент в нашем творчестве. «Приблизительный» выбор актера зачастую кончается провалом фильма, драмой для режиссера и трагедией для актера.

Помню, когда я был директором студии, сколько у меня было споров с Александром Зархи по поводу кандидатуры на роль Пасечника в фильме «Высота». Я и мои товарищи предлагали Рыбникова, а Зархи хотел Горбачева из Ленинграда. Сейчас и я, и Зархи, и зритель очень довольны, что роль эту играл именно Рыбников.

А как было совсем недавно с одной из картин нашего творческого объединения? Я имею в виду «По ту сторону радуги», где режиссер Э. Рязанов в спешке непродуманно подобрал актеров, и хотя Худсовет и указывал ему на это, он не послушался, а сейчас, после того как он отснял около тысячи метров, вынужден был переменить трех главных исполнителей и переснимать почти все заново.

А сколько ошибок с выбором актеров сделал тот же А. Зархи в своем новом хорошем фильме «Люди на мосту»! Ведь если бы там на некоторых ролях были другие актеры, то фильм был бы значительно лучше.

Разве в фильме совместного производства с французской кинематографией «Нормандия — Неман», где снимались французские и наши актеры рядом, мы оказались на должной высоте (я имею в виду первый вариант фильма)? Французские актеры жили на экране естественной, непринужденной жизнью, что в боевой (по сюжету) обстановке придавало фильму известную романтику. А наши актеры вовсю, что называется, «нажимали» и переигрывали. На роль боевого советского генерала, командира летной дивизии, наш советский режиссер (правда, еще молодой) умудрился пригласить хорошего комедийного актера В. Доронина, который до того странно выглядел в образе генерала, что его кадры пришлось частично переснять и даже переозвучить.

Не всегда режиссеру можно предоставлять полное и единоличное право выбора актера. Очевидно, необходимо это дело, важное для всего нашего искусства и для актерских судеб в первую очередь, взять под особое наблюдение и более строгий контроль художественных советов и директоров студий.

●

Несколько слов о том, как растут и формируются молодые актерские дарования.

Практика показывает, что в игре многих одаренных и хорошо себя показавших молодых актеров, воспитанных ВГИКом, как правило, преобладает самовыражение. Своеобразная индивидуальность, молодое обаяние и непосредственность, разумеется, приковывают к себе внимание и симпатию зрителей, но если эти актерские свойства не обновляются почерпнутыми из жизни наблюдениями, если знания, полученные в институте, не углубляются практикой творчества, если не растет профессиональное мастерство, то молодого актера ждут неизбежные неудачи — он приедается зрителю.

Метод использования наших молодых актерских сил, основанный на эксплуатации молодого актерского обаяния, ни к чему хорошему нас не приведет. Мне думается, с таким положением вещей следует вести решительную борьбу, дабы сохранить молодые таланты и дать им возможность стать мастерами актерского искусства. Мы должны с первых же робких шагов их творчества проявить к ним максимум заботы и внимания.

И если у молодого актера есть неоспоримое дарование, а тем более талант, то нет ничего противозаконного, если к нему на год-два за специальное, разумеется, вознаграждение будет прикреплен хороший педагог, который нес бы ответственность за дальнейшее правильное развитие его таланта и который научил бы молодого актера не только хорошо выражать самого себя, но уметь перевоплощаться в образ и жить его жизнью. Кроме того, молодые актеры в стенах студии киноактера должны, как мне кажется, не только играть в домино и отмечаться в бюро вызовов на съемки, а проходить постоянный тренаж, развивая голосовые данные, совершенствуя дикцию, занимаясь движением, танцами и т. д. Все это, как известно, в театре-студии сейчас пока поставлено из рук вон плохо.

Главное же — надо научить наших молодых актеров раскрывать характер и внутренний мир своего героя. Надо научить их извлекать на поверхность и выражать тонкими нюансами, меткими деталями и штрихами всю сложность человеческой души, ход

мыслей, смену чувств героя. Для этого, разумеется, мало одной одаренности и хорошей внешности. Для этого требуются острая наблюдательность, знание жизни и глубокое проникновение в нее. А это, как известно, дается повседневным общением с самыми различными людьми нашего общества.

Наш молодой актер должен научиться результаты своих наблюдений, метко выхваченных из жизни, применять в своем творчестве. На их основе он должен броско и смело импровизировать во время проб и репетиций перед своим режиссером, предлагая ему на отбор целый ряд живых, интересных предложений, оплодотворяя этим его фантазию и становясь тем самым непосредственным соучастником процесса.

А ведь чаще всего бывает так, что и на репетиции, если они только бывают, и на съемку актер приходит «пустой как барабан», не зная даже иногда как следует текста роли. И из этой «пустоты» режиссер пытается строить, а вернее «выколачивать» психологически сложный рисунок образа, что, конечно, всегда приводит к весьма печальным результатам.

Так или иначе, но «первичная» правда актерского поведения, основанная на самовыражении его личных данных, может быть лишь первой ступенькой творчества актера, а не его целью.

Несравненно более высокая цель актера состоит в том, чтобы через воплощенный им человеческий характер способствовать глубокому познанию зрителем жизни, воспитывать его чувства и направлять их к благородным свершениям.

Говоря о творчески неравноправном положении наших актеров, мне хотелось хотя бы кратко остановиться на их правовом положении и на условиях их труда на киностудиях. Всем известно, что актеры наши, а в особенности молодые, получают весьма скромную зарплату. Причем зачастую молодые актеры, играющие заглавную роль, за шестьдесят-восемьдесят съемочных дней получают во много раз меньше того, что получает более или менее известный театральный актер, играющий эпизодическую роль, за десять-двенадцать съемочных дней.

Премирование же актеров за высокое качество выполняемой ими роли пока еще никаким положением о премиальной системе не предусмотрено.

На лучшей киностудии Европы, какой является наш «Мосфильм», актеру негде раздеться и надеть свой игровой костюм. Все это делается в темной костюмерной, где одновременно раздеваются и одеваются все актеры и где висят сотни всевозможных костюмов.

●

Многое, очень многое для воспитания актера могла бы сделать наша печать. Кому, как не ей, поддержать ростки таланта, обнаруживать новое и свежее в творчестве актера и вместе с тем отвергать всяческие штампы и рутину в актерском исполнении. Однако и здесь нельзя похвалиться большими успехами. Критика актерской работы в рецензиях часто страдает субъективностью, лишена конкретности и прозорливости. Но самое нетерпимое, когда нет в ней доброжелательности, когда критик забывает, что речь идет о живых людях, иногда делающих лишь первые шаги в искусстве. Здесь особенно нужны бережность, такт, внимательность, сугубая осторожность.

Приведу в этой связи только один пример. Одной из несомненных удач фильма «Люди на мосту» явился образ девушки-сибирячки Лены. Образ этот создан начинающей и безусловно талантливой актрисой Александрой Завьяловой. В ее воплощении возник яркий, интересный характер. Но одному из критиков показалось, что в нескольких кадрах актриса снята как будто недостаточно скромно. И вот они-то — эти кадры — и дали повод рецензенту «Советской культуры» В. Даниловскому написать следующее: «...авторы приглашают зрителя полюбоваться не столько красотой души своей героини, сколько ее эксцентричной манерой одеваться — декольте девушки из тайги рискованны даже для более теплого климата. Поэтому зрителю легче судить о внешних данных исполнительницы этой роли, чем о ее актерском даровании». И больше об этом образе ни слова. Допущенная на съемке неточность ракурса, которую рецензент обозначил словом «декольте», настолько приковала к себе его внимание, что затмила в глазах его все остальное. Стыдливый тов. Даниловский был настолько, так сказать, скандализован, что прошел мимо самого важного — создания молодой актрисой интересного, своеобразного характера. Написав эти строки, рецензент, возможно, остался доволен своей строгостью. К сожалению, он не подумал о том, что высокомерно третирует большой труд начинающей актрисы.

И, наконец, такая существенная мелочь. Хорошо ли, что титры с фамилиями актеров идут в фильме последними? Пожалуй, и такая деталь подтверждает, что актер наш все еще не признан полноправным художником в своем искусстве.

Я думаю, что надо на страницах нашего журнала всесторонне обсудить вопрос о положении актера на кинопроизводстве. Киноактер должен занять подобающее ему место в нашем искусстве!

Николай Черкасов

Сегодняшние волнения

Мы живем в век гениальных открытий. В наше время изобретены телефон, радио, авиация, открыта атомная энергия. В нашу эпоху создана кинематография, которая за короткий срок стала самым массовым и самым любимым искусством миллиардов зрителей.

Мысли В. И. Ленина об огромных возможностях этого молодого искусства окрылили советских кинематографистов, и произведения их не раз потрясали сердца миллионов зрителей у нас в стране и за рубежом.

В некоторых странах существуют крупные музеи кинематографии, в том числе во Франции, в США. Группа советских кинематографистов, гостившая в США в ноябре прошлого года, беседовала там с режиссерами Голливуда. И мы и они пришли к выводу: если в свое время советская кинематография чему-то училась у американской, то и американская кинематография многому научилась у советской. В подтверждение этому в Нью-Йоркском музее киноискусства, в котором собраны выдающиеся кинофильмы мира, бережно хранятся и произведения выдающихся советских режиссеров—художников, первооткрывателей: Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко.

Когда советская делегация посетила музей, как раз проходила неделя фильмов Сергея Эйзенштейна. Шестьсот зрителей, заполнивших кинозал, тепло приветствовали в нашем лице советскую кинематографию, раздавались одобрительные возгласы в честь ее шедевров. И нам было очень приятно узнать, что помимо фильмов Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко здесь бережно хранятся работы других советских мастеров—братьев Васильевых, Эрмлера, Кулешова, Козинцева, Трауберга, Ромма. Когда мы покидали зал под аплодисменты зрителей, мне было очень приятно услышать возглас одного из них, сначала на русском, а потом на английском языке: «Спасибо за профессора Полежаева, за фильм «Депутат Балтики»!» Мне было очень приятно за моих творческих друзей—режиссеров А. Зархи и И. Хейфица, за весь наш коллектив, который трудился над этим фильмом,—оказывается, он и по сей день доставляет радость зрителям.

Мы тогда долго говорили с товарищами на эту волнующую нас тему. Зашла речь и о сегодняшнем дне советского кино. Мы попытались представить себе, что же войдет в фонды этого музея и киномузеев других стран из того, что сделано советской кинематографией за последние годы.

Безусловно, в нашей послевоенной кинематографии были немалые успехи. Она не раз радовала своими произведениями и советских зрителей, и зрителей за рубежом. Многие советские фильмы по заслугам получили высокие премии и награды на международных кинофестивалях. Ряд наших режиссерских, операторских и актерских достижений известен всему миру.

Но мы взыскательны к себе и потому говорим: наши новые фильмы должны чаще завоевывать мировой экран, неся зрителям всех стран думы и чувства советского человека.

Мы гордимся такими превосходными фильмами последних лет, как «Летят журавли», «Коммунист», «Рассказы о Ленине», «Поэма о море», «Тихий Дон», «Высота», «Судьба человека», «Баллада о солдате». Недавно мне пришлось видеть хорошую картину А. Зархи и С. Антонова «Люди на мосту» и жизнерадостную комедию Ю. Чулюкина и Т. Сытиной «Неподдающиеся». Они продолжают славные традиции советской кинематографии. Но нередки и случаи, когда наши кинематографисты работают, по существу, впустую.

Тема этих заметок—проблемы искусства киноактера. Однако я не могу обойти молчанием те обстоятельства, те явления, которые непосредственно влияют на уровень актерского мастерства.

Советские зрители предъявляют очень высокие требования к тому, что мы показываем им со сцен и экранов. Конечно, не всегда и не во всем удовлетворяются законные требования людей, пришедших в театр и кино. Почему? Прежде всего потому, что драматурги не всегда создают произведения, которые можно назвать художественными. Иногда

драматург или сценарист лишь «отыгрывается» на волнующей всех современной теме. Кинематография должна правдиво, глубоко и всесторонне отображать в художественных образах великий процесс развернутого строительства коммунистического общества, героику творческого труда народа и способствовать мобилизации творческой активности трудящихся на претворение в жизнь семилетнего плана. Эти высокие, красивые и благородные задачи, стоящие перед советским искусством, нельзя выполнить, мирясь с ремесленническим, холодным делячеством людей, равнодушно сочиняющих сценарий за сценарием для любой студии, для любого режиссера и актера, лишь бы заключить договор.

Нам, актерам, пожалуй, больше всего приходится краснеть перед зрителями за плохой фильм потому, что нас быстро узнают, мы являемся проводниками идей художественного произведения. У нас появляется иной раз и чувство стыда, и угрызения совести.

Как только появляется талантливый сценарий, советский актер с полной отдачей сил, способностей, темперамента создает образ нашего современника. Теперь всем нам, работникам киноискусства, предоставлено право самим решать участь сценариев. Вместе с тем мы очень внимательно прислушиваемся к тем замечаниям, которые исходят от Управления по производству фильмов. Нет слов, оттуда исходят советы дельные, полезные, но бывают замечания и поправки, которые иной раз ухудшают, а не улучшают произведение. Один кинорежиссер жаловался мне на то, что ему настойчиво советовали ввести в фильм эпизод партийного собрания, ненужный по сюжету. Режиссер считал предложенную ему сцену лишней, так как весь фильм посвящен партийной теме, но его все-таки уговорили снять наскоро придуманный эпизод. И это ухудшило фильм. Нельзя упрощенно рассматривать партийность произведения, полагая, что показать ее можно лишь в эпизоде собрания. Но ведь партийность—острая, строгая, принципиальная—должна быть душой каждого кадра, а не выражаться только в показе собраний!

Искусство наше партийно, тенденциозно, но эту тенденциозность нужно выражать талантливо.

Внешнее педалирование той или иной идеи не развивает, не растит произведение. Быть может, причина такого «педалирования»—недостаточное доверие к зрителю. В превосходном спектакле Ленинградского театра имени Пушкина «Жизнь в цвету», над которым с вдохновением трудился творческий коллектив, была такая сцена: перед смертью жены Мичурин вместе с ней вспоминал этапы совместной жизни—юность, молодость, свадьбу, зрелые годы... В кинофильме Довженко о Мичурине эти различные периоды жизни героя были показаны очень просто, с помощью небольшой перегримировки и монтажа. В театре режиссер использовал короткие переключения света с переменой мизансцен и высвечивание фигур Мичурина и его жены прожектором. Работник Управления театрами, просмотрев спектакль, похвалил меня за образ Мичурина, но вместе с тем обвинил театр и постановщика в мистике, указав на эпизод «воспоминаний» Мичурина. Я ему на это ответил: «Дорогой друг, давайте не делать из советского зрителя школьника, которого нужно водить за руку. Он сам разберется, где мистика, а где условность, необходимая в театральном искусстве».

Многие из нас еще недооценивают возрастающую культурно-политическую грамотность советского народа и духовное развитие нашей высокообразованной молодежи. Увидев ту или иную условность в театре или в кино, зрители сами разберутся в ее природе. И, может быть, проанализировав фильм или спектакль дома, они мысленно его «доразовьют». Если, конечно, фильм или спектакль дает пищу для ума и воображения зрителя.

То, что из примитивного, плоского сценария нельзя сделать хорошей кинокартины, доказано давно. Но ведь в производство и теперь запускаются безусловно плохие сценарии, и не так уж редко. Немало примеров тому, к великому сожалению, дает нам «Ленфильм». Увы, некоторые деятели кинематографии думают так: «Эх, была не была! А вдруг из этого сценария мы сделаем выдающееся произведение?! Может быть, помогут актеры, художник, оператор, талантливая музыка...» Это все от добрых побуждений, но мы знаем, что чудес не бывает. Нельзя одним желанием, святым наитием, откуда-то взявшимся вдохновением создать волнующее художественное произведение из ничего. От плохих сценариев надо отказаться решительно и навсегда.

Эпоха критического реализма, длившаяся десятилетия, дала своих драматургов-гигантов. Эпоха социалистического реализма только началась, однако уже созданы произведения литературы, кино, театра, которые оста-

нутся в веках. По ним и надо мерять свои достижения и промахи. Мы должны находить творческие средства и возможности, чтобы уже сегодня потрясать, волновать своих зрителей. Повторяю—потрясать, волновать, иначе нет никакого смысла заниматься искусством.

Л. С. Соболев на съезде писателей Российской Федерации сказал, что «кому-то из нас посчастливится первым написать волнующее, талантливое произведение, которое отобразило бы нашу великую эпоху». «Кому-то еще посчастливится»! Но мы сами, актеры, должны торопить, подталкивать драматургию и помогать писателю найти путь к экрану. Ведь из опыта работы театра с драматургами мы знаем, что писатель, принося не до конца сделанное, но талантливо задуманное произведение в творческий коллектив, нередко затем с помощью актеров и режиссера доводит дело до успешного конца. Опыт работы с драматургами Н. Акимова в Театре комедии и Л. Вивьена в театре имени Пушкина, а также опыт ряда других московских и ленинградских театров показывает, что здоровая и талантливая идея находит в конце концов достойное воплощение, если автор действительно талантлив и чуток к советам коллектива.

Обычно театры поручают работу с писателем самым опытным и талантливым режиссерам и актерам. А в кино актеры вовсе не встречаются с писателем! Необходимо добиться непосредственного контакта между кинодраматургом и киноактером.

Далее: мне кажется, что пусть даже несовершенные, но с «искрой божьей», с интересным развитием действия и характеров киносценарии на современную тему должны поручаться лучшим, очень опытным режиссерам, кинооператорам, актерам, а не только молодежи, как это обычно бывает.

Сценаристом, с моей точки зрения, не обязательно должен быть только один автор, их может быть и несколько. Вспомним великолепные французские, итальянские фильмы: в их вступительных титрах почти всегда указано несколько авторов, каждый из которых внес свой творческий вклад в сценарий. Следовало бы вспомнить и давний опыт советской кинематографии. Когда писался сценарий фильма «Встречный», несколько авторов ходили по заводам, встречались там со своими будущими героями, вместе дружно писали сценарий. В результате появился значительный фильм о рабочем классе.

Талантливая идея сценария, сочные и выпуклые его образы будят фантазию актера, и он начинает мысленно «дописывать» роль и где-то тоже оказывается своего рода «соавтором». Между прочим, текст разговора Полежаева по телефону с Лениным в «Депутате Балтики» был найден в порядке импровизации на репетициях. Сцена спящего на дежурстве дневального воспитанника в фильме «Счастливого плавания» и ее текст были придуманы актерами. Таких примеров можно привести очень много. Ведь актеру иной раз бывает виднее, чего не хватает образу для его развития!

Но и актер и все другие участники фильма будут полезны делу тогда, когда творческий ансамбль возглавит настоящий организатор художественного процесса—талантливый и умелый режиссер. Он должен уметь увлечь актеров, заставить их полюбить сценарий. И, конечно, должна возникнуть любовь—взаимная!—между актером и режиссером. Только при таком счастливом браке может появиться на свет здоровое и красивое дитя. Мне лично очень помогали в кино и В. Петров, и И. Хейфиц, и А. Зархи, и Г. Козинцев, и С. Эйзенштейн. Я в какой-то мере всегда буду считать их своими учителями.

Репетиционный период в фильме играет, мне кажется, огромное, если не решающее значение. Благодаря небольшому числу ролей в фильме «Депутат Балтики» режиссуре и актерам удалось вырвать время для репетиций, причем я лично репетировал в костюме и приблизительном гриме Полежаева. Мы репетировали на студии, в Доме кино, даже на даче театра имени Пушкина, много импровизировали, разыгрывали этюды на различные действенные задачи, не имеющие прямого отношения к фабуле сценария, и это принесло свои плоды.

Вспомним опыт С. Герасимова в «Молодой гвардии», когда режиссером был сначала поставлен спектакль, а затем фильм, или опыт режиссера С. Самсонова с «Попрыгуньей» и т. д. Руководители студий должны подумать о том, чтобы обеспечить необходимое время для репетиционного периода, помогающего найти тончайшие краски и нюансы в человеческих характерах. А это—главное в работе над ролью.

Режиссер, передавая свою мысль актеру, как бы остается вне успеха, но вместе с тем успех актера—это есть прежде всего успех режиссера. Просматривая фильм «Коммунист»,

многие зрители, очевидно, не думали о том, что сделал режиссер Ю. Райзман, но по игре актеров, по их переживаниям, по их перевоплощению я видел, какую огромную работу проделал режиссер с актерами. Я никогда не забуду красок переживаний у артиста Е. Шутова, игравшего роль крестьянина-середняка Федора Фокина: в его исполнении, в его глазах так живо сменялись чувства ревности, любви, горя, сострадания. Такие находки надолго запоминаются зрителю. Многие другие блестящие актерские достижения последнего времени так и стоят живыми перед моими глазами. Коллективное творчество в кинематографии не принижает, не обезличивает, а поднимает актера, если он встретился, повторяю, с умелым режиссером.

«Система» Станиславского является лучшим методом работы актера не только в театре, но и в кинематографии, а главное в «системе»—п е р е в о п л о щ е н и е. Актер должен в каждой новой роли найти характер, найти ритм жизни своего героя. Перевоплощение бывает внутреннее и внешнее, но одним внешним перевоплощением ты не отделаешься. Можно наклеить себе большой нос, видоизменить лицо и вместе с тем остаться самим собой. И наоборот: можно ничего на лицо не наклеивать и в то же время найти новые ритмы, необычную повадку, своеобразные черточки характера, которые и отличают людей друг от друга. Репетиционный период для того и необходим, чтобы актер шел в глубь характера, не довольствуясь внешним приспособлением к роли.

Каковы характерные черты актеров молодого поколения, пришедших недавно в кинематографию? Я что-то очень редко вижу у молодежи, снимающейся в кино, настоящее перевоплощение, такое полное и органическое, как, например, у Е. Шутова в «Коммунисте». Я часто наблюдаю, как молодые и, может быть, очень талантливые артисты из картины в картину показывают самих себя, свой возраст, свою молодость и непосредственность. Разумеется, виноваты в этом не они, а режиссеры, берущие от молодых актеров только то, что лежит на поверхности. Это неразумный метод использования актера. Он приводит к штампу, дилетантизму, любительщине. Ведь для того чтобы подойти перед киноаппаратом к телефону, ответить на вопрос, улыбнуться, выбежать на улицу и закричать «пожар» или «караул», не нужно много учиться. Мы знаем из истории кинематографии, что в ряде фильмов играли вовсе не актеры, а фильмы волновали зрителей. В «Похитителях велосипедов» Витторио Де Сика—великолепном фильме!—главную роль играл не актер, а безработный. В фильме-сказке на современную тему «Чудо в Милане» у того же Де Сика играют только два профессионала, а остальные исполнители не имеют никакого отношения к актерскому ремеслу. Я никогда не забуду, как мы с В. Пудовкиным просматривали в Калькутте фильм прогрессивного кинорежиссера Гхоша «Обездоленные» о беженцах из Пакистана. В нем тоже выступали только трое профессионалов, а остальные роли играли беженцы. Особенно нас взволновал монолог пожилой женщины—неграмотной крестьянки из Пакистана. Из-за неграмотности она не сумела выучить слова сценария и пересказала текст роли своими словами, вложив в них весь трагизм человека, лишившегося родной земли.

Во всех этих случаях исполнителям не нужно было одеваться, гримироваться. Они в своих костюмах и в своем обличье становились перед киноаппаратом и выполняли задание режиссера. В результате получились крупнейшие, волнующие фильмы, которые с интересом смотрели миллионы зрителей. Но что из этого следует? Из истории советской кинематографии мы также знаем, что иногда главные роли поручались людям обладавшим яркой внешней характерностью, то есть типажностью. Всякий человек, мне кажется, может «сыграть» самого себя, особенно дети.

Однако в другом фильме, в другой роли «типажному» исполнителю уже нечего делать. Это не художник, а лишь объект для съемок.

Спрашивается: нужно ли молодым людям учиться несколько лет в Институте кинематографии для того, чтобы всю жизнь играть самих себя?

Создать сложный, глубокий образ современника с помощью «типажного» исполнителя нельзя. Для этого требуется вдохновение, мудрость, чуткость настоящего актера-художника.

Я не знаю, каким образом ведется преподавание актерского мастерства во ВГИКе. Не знаю, происходит ли там естественный отсев во время учебы, при переходе с одного курса на другой. Когда я с группой товарищей поступал в Ленинградский театральный институт, то на первом курсе нас было сорок

человек, на втором—двадцать семь, на четвертом—семнадцать, а окончили двенадцать человек. Приняты в театры были десять. Это естественный отсев в годы учебы. Очень важно уже на первом курсе основательно изучить возможности студента, чтобы дать ему верный совет на будущее. Молодой человек, ошибающийся в своих способностях из-за невнимательного отношения педагогов и режиссера, может быть жестоко наказан самой жизнью.

Большая часть той молодежи, которая получила воспитание во ВГИКе, талантлива, но поиски новых качеств в актере, очевидно, часто заканчиваются в стенах института. С. Герасимов воспитал чудесную плеяду талантливых артистов и создал с ними великолепный двухсерийный фильм «Молодая гвардия», но потом, в силу сложившихся обстоятельств, не смог вести их вместе с собой в дальнейший бой за создание новых художественных произведений. Его воспитанники перешли к другим режиссерам, которые менее ответственно отнеслись к ним. А ведь всякий актер требует внимательного глаза, тонкого педагогического подсказа. Режиссер или педагог должен заметить в актере такие возможности, которых сам актер порой не замечает. Мы ведь знаем ряд таких случаев: С. Радлов увидел в Остужеве Отелло, Товстоногов в В. Полицеймако—Эзопа, Зархи и Хейфиц увидели во мне Полежаева, режиссер Н. Петров в Штраухе—исполнителя роли Ленина в «Правде» А. Корнейчука и т. д. Вот почему мне кажется, что «безнадзорность» в отношении молодых актеров, которые окончили ВГИК, в какой-то степени лишает их творческих крыльев.

Актерская профессия, как и профессия певца, пианиста, акробата, жонглера, требует непрерывной тренировки. В театре актер играет двадцать—двадцать пять спектаклей в месяц и ежедневно по утрам репетирует новые роли, поэтому он все время занимается тренажем, а киноактер лишен этой возможности. В процессе киносъемок актер находится в творческом состоянии около пяти минут в день, считая и время для дублей. Допустим, он еще репетирует и перед съемкой,—прибавим пятнадцать минут. Этого слишком мало, чтобы наращивать свою технику. А в тот день, когда нет съемок, киноактер вообще не работает. Дожидаясь следующей роли, он находится в простое и не работает месяцами, а может быть, и годами. При таком положении актер теряет профессионализм. В силу этого мы ратуем за театры киноактеров, в которых артист может ежедневно наращивать свое мастерство, играя в различных пьесах, в сборных условных декорациях. Надо играть, играть и играть, как можно больше играть, чтобы в повседневной работе найти свои новые возможности, свое амплуа.

За ростом каждого молодого артиста должны проследить руководители студий киноактера, с педагогическим расчетом давая ему те или иные этюды, отрывки, желательно из лучших произведений отечественной и мировой драматургии, и этим самым выискивая возможности, которые заложены в каждом одаренном исполнителе.

Когда молодой актер все время играет людей своего возраста, играет «самого себя», он неизбежно выдыхается и приходит к штампам.

За судьбой актера, а особенно молодого, должен наблюдать Союз кинематографистов, его актерская и режиссерская секции.

Теперь несколько слов о старшем поколении актеров, которые внесли свой скромный вклад в создание советского киноискусства и считают себя кинематографистами.

Каково же наше положение и что мы делаем в кинематографии? Илларион Николаевич Певцов, великолепный актер, который помимо театра работал и в кинематографии и создал классический образ полковника Бороздина в фильме «Чапаев», говорил о своих коллегах: «Какой же он актер, если он не провалил ни одной роли». Да, совершенно верно: для того чтобы прийти к истине, мы совершаем много ошибок. Многие из нас, в том числе и я, иногда переоценивали свои творческие возможности. Да кто их не переоценивал? И режиссеры и актеры не раз «заваливали» и современные и классические пьесы из-за неправильного распределения ролей, неправильной трактовки идеи произведения и от переоценки своих творческих возможностей. Проваливал роли даже и великий Станиславский, но он на ошибках учился и учил своих последователей и учеников.

Провалить роль в театре—это не так уже страшно. В крайнем случае тебя заменят более достойным исполнителем. В кино же провалить роль просто нельзя.

За последнее время наблюдаются такие случаи, когда апробированные актеры, получившие широкую известность благодаря работе в кинематографии, создавшие ряд интересных

характеров и образов, иной раз берутся не за свое дело, снимаются в сценарии, из которого вряд ли может получиться убедительное художественное кинопроизведение. Может быть, берутся и из хороших побуждений служения искусству. Я принадлежу к числу таких уже известных актеров, которые не раз брались не за свое дело, расшибаясь вдребезги, как разбивается человек, падая со скалы. Я понимаю, что молодой актер не имеет права большого выбора. Что дают, то и играет. А опытный актер, у которого были какие-то достижения, имеет это право выбора, и никто не может убедить его играть то, что не подходит к его данным.

Я неоднократно обжигался и в театре и в кино, когда переоценивал свои возможности, теперь стал строже относиться к этому очень ответственному моменту—играть или не играть? Выйдет или не выйдет? Хватит ли у меня физических или творческих сил на данную роль или не хватит? Дает ли мне драматургический материал возможности к тому, чтобы создать живой характер, или не дает? Для меня сейчас решение играть или не играть роль—это чрезвычайно мучительный и ответственный процесс. Я считаю, что актер должен брать только ту роль, которая его настолько волнует, что не дает ему спокойно спать. Многие мои коллеги имели возможность отдать свой талант и труд созданию больших образов в больших, проблемных кинофильмах. Я никогда не забуду Б. Бабочкина, который, играя в театре, одновременно работал над ролью Чапаева, отдавая ей все свои силы. Он был одержим этой работой. Я вспоминаю Б. Чиркова, который с возбужденными глазами ходил по улицам Ленинграда, никого не узнавал на кинофабрике,—он трудился над образом Максима. Из Москвы на короткое время между спектаклями приезжал в Ленинград на «Красной стреле» Н. Боголюбов, чтобы успеть сняться в образе большевика Шахова в фильме «Великий гражданин».

Я прекрасно помню, как волновался Б. Щукин, считая, что у него не хватит сил, способностей и таланта для работы над образом Ленина.

Я припоминаю молодого Евгения Самойлова, который так же неистово работал над ролью Щорса у Довженко, ложился спать и просыпался с мыслями об этом образе.

Наконец, я вспоминаю и себя, когда в гриме и костюме Полежаева я блуждал по улицам, приходил к знакомым, которые меня не узнавали, вставал в четыре часа утра, чтобы поспеть к девяти на съемки одетым и загримированным. Я буквально жил в квартире Полежаева, которая была выстроена в павильоне «Ленфильма». Даже в моменты перерывов между съемками я старался «жить в образе», действуя в быту «за Полежаева». Это было страстное желание перевоплотиться, это была влюбленность в роль, одержимость, в которых мы видели смысл своей жизни. Да, мы понимали тот великолепный материал, который давал нам драматург, и задачи, которые ставили перед нами режиссеры, они заставляли нас волноваться. И в результате тяжелого труда, щедрой затраты энергии, бессонных ночей все же получались произведения, которые волновали миллионы зрителей.

Но признание наших трудов многомиллионными зрителями накладывает на нас особую ответственность за дальнейшую нашу работу.

В связи с этим мне хочется упомянуть о самокритичной статье М. Жарова, напечатанной в «Известиях» под названием «Горько, но справедливо». Под этой статьей мог бы подписаться и я, и ряд народных артистов, и много других актеров-художников, которые, забыв о требовательности к себе и другим, о своей художнической совести и взыскательности, забыв об ответственности перед зрителями, забыв о том, что большие достижения дали им высокие и почетные звания, берутся за плохие и не свои роли. Мы прекрасно знаем, как режиссеры умеют уговаривать нас, добиваясь нашего участия в своих картинах. М. Жаров искренне сознался, что он не устоял и согласился играть в плохом сценарии, зная, что из этого ничего путного не получится. А ведь имя Жарова, как и имена других народных артистов, звучит громко. Представьте себе, что молодой человек, придя в кинотеатр, видит нас в плохих кинофильмах и из-за своей молодости не знает наших прошлых работ. У него создается такое впечатление—звание высокое, а мастерства нет. Мы не имеем права обманывать наших зрителей, и в частности молодежь, которой мы служим.

И М. Жаров прав, когда говорит: «Не знаешь, что ответить, если спрашивают, каковы наши творческие планы в кино. У нас можно говорить только о том, что было вчера, а то, что будет завтра, не известно, потому что никто из сценаристов, режиссеров, редакторов студий, пополняя портфель «заготовками», не думает о возможностях исполнителей».

М. Жаров взволновал миллионы зрителей в лучших своих ролях. Закономерно было его желание играть в фильме «Анна на шее», но совершенно не нужно было ему играть в фильме «Девушка с гитарой», так же как и мне и моим коллегам не следовало играть ряд ролей, за которые мы брались.

Когда видишь большого актера, играющего бесцветный эпизод в кино, становится жаль его самого и его творчество. Нужно дорожить вниманием зрителей и отвечать на это внимание только в том случае, если ты можешь достойно ответить.

Я недавно посмотрел один американский фильм, в котором играет второстепенную роль Михаил Чехов; играет он мягко, убедительно, но зрители смотрят не на него, они слушают чудесную музыку Чайковского, Рахманинова и вынуждены наблюдать за переменой многочисленных туалетов исполнительницей главной роли Элизабет Тейлор. А ведь мы помним Чехова—талантливого русского артиста, который потрясал зрителей в образах Хлестакова, Гамлета, Муромского, Мальволио, Фрезера в «Потопе», большого артиста, который покинул родину и этим самым обломал свои творческие крылья...

Нужно беречь свое доброе имя. Нельзя вообразить, чтобы Чаплин позволил себе сыграть незначительный эпизод или большую роль в плохом сценарии. Нельзя себе представить, чтобы это мог позволить себе американский актер Поль Муни, французский актер Жан Габен, английский актер Лоуренс Оливье, и нельзя себе представить, чтобы те, кого называют «могучей кучкой»,— артисты МХАТ Москвин, Качалов, Тарханов, Леонидов—брались бы не за свое дело.

Нужно служить хорошим примером для молодежи. Она должна учиться у нас, и мы не имеем права давать ей повод критиковать нас за грубые ошибки.

Замечу, кстати, что отношения актеров со студиями основываются на договорах устаревшего типа. Эти договоры не учитывают творческих интересов актера, не способствуют созданию хороших условий в период репетиций и съемок. Нам необходимо встретиться с руководителями студий, режиссерами, директорами групп, чтобы обсудить правовые взаимоотношения актера со студией.

Несколько слов о критике, без которой не может развиваться ни одно искусство. Только два журнала—«Искусство кино» и «Советский экран»—освещают подробно вопросы кинематографии. Этого недостаточно. В общей печати должна быть предоставлена трибуна для сценариста, для режиссера, для актера и особенно для актерской молодежи, которая вправе поставить перед общественностью те вопросы, которые ее волнуют и ждут своего разрешения. А наша печать, и в частности газета «Советская культура», уделяет кинематографии мизерное место.

Разумеется, в печати нередко появляются содержательные, интересные статьи о творчестве актера. Но бывают и статьи, оставляющие горький осадок.

В свое время с искренней и чистой статьей выступил в «Литературной газете» народный артист СССР Михаил Романов («О товарищах по искусству»). Большой художник ставил волнующие всех нас вопросы мастерства актера на примерах вдохновенных удач А. Коонен, М. Бабановой, Э. Гарина. И вспоминается ответ на эту статью критика Л. Малюгина, опубликованный в той же газете под заголовком «Ожидания и поиски». Отвечая М. Романову на его откровенные и благородные мысли, Л. Малюгин холодно разбирал его строки. А ведь всякий горячий порыв можно заморозить холодным словесным душем! Между прочим, полемизируя с Романовым, который писал в своей статье: «Как чудесно, что Николай Черкасов снимается ныне в «Дон-Кихоте» и т. д., Малюгин отвечал: «Вы радуетесь, что Черкасов снимается сейчас в «своей роли» Дон-Кихота. Пожелаем артисту успеха, но он-то помнит, что эту «свою» роль он играл дважды и оба раза неинтересно. Воздадим ему должное за то, что у него хватило упорства взяться за нее и в третий раз!» Л. Малюгин желал мне упорства и успеха в работе над третьим Дон-Кихотом. Но ведь нельзя желать удачи актеру и тут же высказывать ему недоверие, уж лучше промолчать.

Другой пример критического отклика. А. Аникст в журнале «Искусство кино» № 6 за 1957 год сделал анализ кинофильма «Дон-Кихот». Об исполнителе главной роли он писал: «Н. Черкасов очень выразителен тогда, когда передает лиризм Дон-Кихота. Его Дон-Кихота». Ну конечно, можно спорить с автором этой статьи, нисколько не желая умалить мастерство и успех моего дорогого друга, милого Санчо Панса—Ю. Толубеева; можно сказать, что роль Санчо Панса, как комедийная, конечно, всегда будет восприниматься легче, чем монотонный, не развивающийся

образ Дон-Кихота даже в романе Сервантеса. Известно, что Аркадий Счастливцев в исполнении любого талантливого актера всегда даст зрителю больше улыбки, смеха и радости, нежели образ Геннадия Несчастливцева; затем следует учесть, что исполнитель главной роли выполнял в фильме задание драматурга и режиссера. Но все же нужно отдать должное автору взыскательной, умной статьи, который, собираясь говорить о меланхоличности Дон-Кихота в фильме, начал так: «Возможно, что оценка, которую я сейчас выскажу, субъективна. Может быть, восприятие других зрителей было иным». Вот вам две рецензии! У А. Аникста—строгий разбор актерской работы (верный или не верный—это другое дело), у Л. Малюгина—личный вкус, и только. Думаю, что каждый актер предпочтет такую статью, где есть объективный разбор роли, а не личное мнение, высказанное как бы от имени всей общественности.

Я напомнил об этих выступлениях критиков вовсе не для того, чтобы возобновлять старые споры. Мне хотелось лишь показать разницу между критическим разбором и субъективным мнением.

Иной раз примитивизм проникает не только в фильмы, сценарии, но и в рецензии.

Когда я стал репетировать роль Дронова в пьесе С. Алешина «Все остается людям», кто-то из критиков предсказал: ну, это будет повторением профессора Полежаева; когда я начал репетировать Хлудова в «Беге» М. Булгакова, кто-то из критиков заметил, что Хлудов—Черкасов будет повторять царевича Алексея. Я был бы катастрофически ограниченным человеком и актером, если бы мог спутать образ Тимирязева с образом современного ученого Дронова или образ генерала Слащева с образом царевича Алексея. А ведь такие примитивные суждения проникают иной раз в печать. Поэтому нужна трибуна для всех деятелей кинематографии, для того чтобы можно было подробно, основательно и четко говорить о наболевших творческих и профессиональных проблемах.

Кинематография—сложное искусство. Если писатель, поэт, художник, композитор творят наедине с самими собой, то кино—это коллективное творчество, соединение творчества с техникой. Сценарист, режиссер, актер, оператор, звукооператор, художник, кинолаборант, а в конце концов, и киномеханик в театре решают успех произведения. Тут должно быть чувство локтя! Его-то нам иногда не хватает.

Советским актерам неловко, стыдно оттого, что мы часто отстаем от жизни. Нам тоже хочется иметь свои «ракеты», подобные «Броненосцу «Потемкину» Эйзенштейна, который, невзирая на цензурные рогатки, облетел весь мир, «ракеты», подобные «Потомку Чингисхана» Пудовкина, «Земле» Довженко.

Меня очень порадовал молодой растущий актер хорошей школы переживания и перевоплощения, который стал теперь крупным режиссером,—Сергей Бондарчук, взволновавший всех нас «Судьбой человека». Я верю, что такие же возможности заложены и у многих других молодых актеров и режиссеров, и мне кажется, что при внимательном рассмотрении недостатков, тормозящих развитие кинематографии, мы найдем средства добиться общего подъема.

Будем же совместно бороться за произведения, которые излучали бы наш советский оптимизм и человечность. Будем стараться не только показывать в наших произведениях сегодняшний день страны, но и приоткрывать завесу в будущее. В этом—самое большое счастье для советского художника.

P. S. Мне пришлось столкнуться с рядом неполадок в большом кинематографическом хозяйстве. По просьбе телецентра я с режиссером А. Ивановским делал фильм «Мой творческий отчет», для чего был написан специальный сценарий, в который должны были войти отрывки из сыгранных мною ролей. В Госфильмофонде необходимых материалов уже не оказалось. Отрывки из фильма «Депутат Балтики» пришлось переозвучивать, а так как артистка М. Домашева умерла, ее роль озвучивала другая актриса. Пришлось «накладывать» новую музыку, ибо фонограмма с музыкой Н. Тимофеева испорчена. Пришлось записывать новую музыку также для отрывков из фильма «Горячие денечки». А небольшого кусочка из фильма «Петр I», который необходимо было показать в этом отчете (где царевич Алексей очень волевым жестом подписывает бумагу «великим титлом»), вообще не оказалось. Сказали, что этот кусок негатива съеден мышами.

Значит, наши кинематографические богатства плохо хранятся. Многие уже подпорчены. После смерти С. Эйзенштейна я писал тогдашнему министру кинематографии И. Большакову о том, чтобы он дал распоряжение сберечь сцену раскаяния после разгрома Новгорода и исповеди Ивана, снятую Эйзенштейном и оператором Москвиным еще в Алма-Ате для третьей серии; я рассчитывал, что она цела и хранится где-нибудь в Институте кинематографии, но выяснилось, что давным-давно негатив смыли на гребенки.

По-моему, следует бить тревогу и просмотреть все наши киноархивы, ибо в них не все в порядке.

Георгий Бударов

Актерская обида

Мне посчастливилось принимать участие в фильмах В. Пудовкина и в спектаклях А. Дикого. Не находя в себе смелости разбирать их творчество, я хочу только рассказать об одном эпизоде, имевшем место на съемках фильма «Адмирал Нахимов»...

Пудовкин считал для каждого участника фильма обязательным присутствие на всех репетициях. Я с удовольствием выполнял это требование.

По ходу работы над фильмом между Всеволодом Илларионовичем Пудовкиным и Алексеем Денисовичем Диким возникали весьма интересные дискуссии. Начинались они обыкновенно обсуждением какой-либо мизансцены или декорации и восходили до творчества Микельанджело, Леонардо да Винчи. Помню, как во время перерыва в репетиции Пудовкин обратил внимание на какую-то деталь в бруске потолка декорации и, приведя в пример архитектурные рисунки Леонардо да Винчи, утверждал, что эта деталь неправильна. Дикий же доказывал правомерность существования этой детали и приводил в качестве примера рисунки Микельанджело. Это была принципиальная дискуссия двух эрудированных мастеров, и, вероятно, она не меня одного заставила получше познакомиться с творчеством и Микельанджело и Леонардо да Винчи.

Начиная работу над «Адмиралом Нахимовым», Всеволод Илларионович немало говорил об основной теме этого фильма — патриотизме. С его мыслями был вполне согласен и Алексей Денисович. Но когда подошли к воплощению темы на экране, пути их разошлись. Основной сценой Пудовкин считал беседу Нахимова со старыми капитанами. А главной фразой — нахимовские слова: «Мы все служим России и все любим Россию». Пудовкин знал весь текст сценария и перед началом репетиции процитировал сцену на память.

«Полагаю, что Черноморский флот может совершить великие дела для России. Великие дела! Вот Константин Иванович горячится... Да и все мы равнодушными оставаться не можем...— Пудовкин сделал паузу и горячо воскликнул:— Мы все служим России и все любим Россию! — и дальше продолжал будничным тоном докладывать о мероприятиях по обороне Черного моря:— Так вот, позвольте уж мне, коли так, поделиться с вами моими соображениями, как бы сказать, в толковом порядке», и так далее.

Закончив монолог, Всеволод Илларионович обратил внимание Алексея Денисовича на важность фразы: «Мы все служим России и все любим Россию». Эта фраза, говорил он, должна быть выделена всеми средствами актерского мастерства и темперамента.

— А я считаю, что эта фраза должна прозвучать как вводная.— возразил Дикий.

Мне показалось это нелепостью. Как можно сделать фразу вводной, когда она выражает основу сценария? Ведь именно эта фраза подчеркивает главную тему фильма — патриотизм. Но мне, конечно, и в голову не пришло вмешиваться в дискуссию мастеров. Пудовкин, ходивший на съемочной площадке вокруг стола, вдруг начал мерять крупными шагами павильон.

— Мы все служим России и все любим Россию. Поэтому мы думаем о безопасности границ Черного моря... Поэтому же мы думаем и о паровом флоте...— неслись гневные слова Пудовкина из темного угла павильона.

— Неверно... неверно... неверно...— методично постукивая ножнами шашки по столу, говорил повышенным тоном Дикий.— Нужно выделить деловую часть монолога, темпераментно рассказать о оборонных мероприятиях, это и будет выражением любви к России, а сами по себе слова «Мы все служим России и все любим Россию» еще не выразят любви к ней.

— Конечно, если вы скажете их холодно, без сердечного трепета, никакой любви к России в них не будет,— взволнованно говорил Пудовкин, то появляясь в лучах дежурного прожектора, то снова скрываясь в темноте.

— Ну, хорошо!— примирительно воскликнул Дикий.— Вы режиссер и отвечаете за фильм, я вас понимаю, но ведь и я, как актер, отвечаю за свою роль. Сколько дублей этого плана вы хотите снять?

— Буду снимать, пока не получится то, что нужно,— резко ответил Пудовкин.

— Я попрошу один актерский дубль,— настойчиво сказал Дикий.

— И не подумаю!— запальчиво крикнул постановщик.

Дикий набрал в легкие воздуха, чтобы в таком же тоне возразить.

— Ну, ладно, давайте репетировать,— вмешался режиссер Дмитрий Иванович Васильев. Он считал,

что резкие конфликты пагубно отражаются на творческой работе, и всегда был за то, чтобы умиротворить противников.

— Торжественно, как клятву, скажите эту фразу.— И с дрожью в голосе Пудовкин произнес:— «Мы все служим России и все любим Россию».

Началась съемка. Обычным, будничным тоном Дикий говорил монолог:

— «Полагаю, что Черноморский флот может свершить великие дела для России. Великие дела!»

Я с трепетом ждал возобновления конфликта: был уверен, что Дикий по своему толкованию прочтет следующую фразу. Но, к удивлению всех, он повторил все, что предлагал Пудовкин, и со слов: «Вот Константин Иванович горячится, и все мы равнодушными оставаться не можем...»— волнение его начало усиливаться, и к словам: «Мы все служим России и все любим Россию» — оно достигло высшей степени... И дальше, понемногу успокаиваясь, Дикий продолжал: — «Так вот, позвольте уж мне, коли так, поделиться с вами моими соображениями, как бы сказать, в толковом порядке. Посудите сами. Война с Турцией неотвратима, но за спиной Турции стоят западные европейские державы...»

— Трогательно!— воскликнул Всеволод Илларионович после окончания сцены.— Сколько метров?— спросил он у А. Головни.

— Шестьдесят два,— ответил главный оператор.

— А как со звуком?

— Нормально. С моей стороны претензий нет.

— Гасите свет!— воскликнул довольный Дмитрий Иванович, считая, что конфликт кончился.

Все были уверены, что дубль получился отличный.

— Я требую еще один дубль, актерский,— тоном, не терпящим возражений, сказал Дикий.

— Ох!— невольно вырвалось у Дмитрия Ивановича.

— Вы считаете, что эти дубли...— горячась, начал Всеволод Илларионович. Но тут же остановился и, махнув рукой, добродушно добавил: — Шут с ним, испортим шестьдесят два метра пленки, пусть Алексей Денисович убедится, что лучше сняться трудно.

— Репетиция нужна?— после небольшой паузы спросил он.

— Нет,— коротко ответил Дикий, внутренне собираясь и пряча охватившее его волнение.

— Свет!— распорядился Головня.

— Приготовиться... мотор... начали!— раздалась обычная команда. Щелкнула хлопушка, и съемка шестидесятидвухметрового кадра началась. Пудовкин со снисходительной улыбкой смотрел на Дикого.

Даже под гримом было заметно, как актер побледнел, начиная свой монолог. Пальцы рук, которыми он касался края стола, вздрагивали.

— «Полагаю, что Черноморский флот может свершить великие дела...— начал просто, без аффектации свой монолог Дикий.— Великие дела! — убежденно и взволнованно повторяет он и, взглянув на капитана Лаврова, продолжает: — Вот Константин Иванович горячится...»— и сам не может справиться с охватившим его волнением.

— «Да и все мы равнодушными оставаться не можем...— через секундную паузу, заставя себя внешне успокоиться, он четко, но негромко, почти скороговоркой, очень смущенно говорит: — Мы все служим России и все любим Россию». В его интонации прозвучал оттенок: «Это само собой разумеется»,— то есть актер сделал фразу вводной, избежал смыслового акцента, и только после люфтпаузы, понадобившейся ему, чтобы «набрать темперамент», он приступил к главной мысли вдохновенно и с подъемом:—«Так вот, позвольте уж мне, коли так, поделиться с вами моими соображениями, как бы сказать, в толковом порядке!» И он с нарастающим темпераментом продолжал говорить об обороне Черного моря.

От такого построения монолога тема патриотизма, тема любви к Родине прозвучала более правдиво и убедительно. Все поняли основную мысль: не декларация, а дело доказывает истинную любовь к отчизне.

Снисходительная улыбка, блуждавшая на лице Всеволода Илларионовича, постепенно сошла, лицо стало серьезным и необыкновенно добрым, в лучистых глазах блеснуло столько радости, что, глядя на него, все заулыбались.

Когда кончилась съемка этого дубля и прекратилось жужжание аппарата, в павильоне наступила длинная пауза, после которой послышался взволнованный голос Всеволода Илларионовича:

— Первый дубль не печатать.

Он подошел к Алексею Денисовичу и молча обнял его.

Я до сих пор не знаю, правильно ли я сделал, что, боясь показаться смешным, сдержал свое желание поклониться ему до земли. Поклониться за то, что он нашел в себе силы не побороть актера своим авторитетом, не обидеть его, а, подчиняясь художественной правде, уступить! А это дорогого стоит!

Вспоминая этот эпизод, я подумал о том, как трудно было даже такому актеру, как А. Д. Дикий, добиться актерского дубля. А он-то имел на это преимущественное право по одному тому, что был и крупным режиссером.

Животрепещущая проблема — развязывание актерской инициативы — до сих пор не привлекла к себе должного внимания. Существует всем известное определение: «Режиссер должен умереть в актере».

В театре это неоспоримая истина, но может ли она относиться к актеру в кино — многие сомневаются. Никто не отрицает первостепенного значения режиссера, важнейшим компонентом в картину входит операторское мастерство, и, вероятно, музыка имеет более важное значение в картине, чем в спектакле, но почему же актер в кино не занимает надлежащего ему положения? Кинорежиссер имеет право на неограниченное число дублей, не лишены этого права оператор и даже звукооператор, а киноактер получает эту возможность как редкое исключение.

Актер в театре имеет больше возможности проявить творческую инициативу потому, что режиссер не обладает здесь таким преимущественным правом диктата, как кинорежиссер, в смысле отбора дублей, монтажа и т. д. Поэтому вопрос об инициативе актера зависит от того, в какой мере существует творческое содружество между актером и режиссером.

Вспоминаю один забавный случай. Это было в Усолье, около Иркутска, во времена нэпа в антрепризе Бородая. Опытный, уже пожилой актер-комик поссорился на бытовой почве с режиссером, и тот в какой-то исторической пьесе назначил его на бессловесную роль стража у дверей спальни умирающего царя. Его обязанность заключалась в том, чтобы стоять с алебардой на плече без движения. Очень он был обижен на режиссера за такую «роль» и решил отомстить проявлением «творческой инициативы». Впрочем, о своей «работе» над этой ролью он никому ничего не сказал. Договорился лишь с осветителем, чтобы специальная лампа освещала его лицо. В момент напряженной драматической паузы на сцене он неожиданно покачнулся и ударил алебардой о притолоку и тем привлек на себя внимание зрительного зала. Обладая замечательной мимикой, он изобразил на своем лице такое желание чихнуть, что раздался смех, и с этого момента он безраздельно завладел зрителем. После трехкратной попытки сдержаться он наконец так смачно чихнул, что высокая шапка слетела с его головы, но она не упала на пол, а полетела вверх и благополучно опустилась ему на голову. И фортель этот он проделал три раза, чем вызвал гомерический смех и аплодисменты. Как потом оказалось, в шапку были вшиты пружины, в нужный момент они расправлялись и подбрасывали ее. Это тоже «инициатива». Возникла она в результате взаимных раздоров и вряд ли помогла целостности спектакля.

Другой случай. В театре ставилась пьеса Дистлера и Филимонова «Золото». В толковании образа старателя Степана режиссер разошелся с актером. Произошло это потому, что актер родился и вырос на золотых приисках. Он по жизненному опыту хорошо знал эту среду и образ, который ему предстояло воплотить, а режиссеру эта среда была настолько чуждой, что в его понимании слово «старатель» означало не профессию, а характеристику поведения... И он даже к определению «старатель» прибавил «народный». Он представлял этот образ чем-то вроде хора из греческой трагедии. Ну и конечно, взаимное непонимание привело к творческому конфликту. Как доходили до сцен старателя, репетиция останавливалась. Режиссер и актер — оба были уверены в своей правоте, а дело не двигалось.

Однако, несмотря на творческий конфликт, ранее сложившиеся добрые отношения помогли решить этот вопрос к общему благополучию.

— Я буду репетировать и играть спектакль так, как вы того требуете,— заявил актер.— Но прошу разрешить на генеральной репетиции при публике сыграть так, как я задумал.

Это условие было режиссером принято. Актер играл хорошо, и образ был принят зрителем.

После спектакля сияющий режиссер пожал ему руку и сказал:

— Вот так и надо играть.

Актер убедил режиссера своим правдивым толкованием образа, а зритель подтвердил его правоту.

Киноактер лишен зрителя, который помогает проверить работу над образом. И единственным критерием в оценке его творчества является мнение режиссера. Поэтому их содружество — основа работы над фильмом. Да всегда ли оно бывает? К сожалению, не всегда. И режиссеру в силу специфики кинопроизводства предоставлено много возможностей сузить творческие права актера.

Я опять буду говорить примерами, хотя без имен персонажей и названий фильмов.

Я никогда не снимался в центральных и очень мало в ведущих ролях, поэтому научился ценить авторский текст сценария. По тексту роль, предложенная мне режиссером, занимала в будущем фильме ведущее место. Очень темпераментно была написана сцена, в которой я, моряк-норвежец, допрашивал своего соотечественника, справедливо обвиняемого в диверсии. Вторая сцена — ссора со своим старинным другом, капитаном советского торгового корабля. В этих двух сценах выявлялся характер образа. И дальше шли небольшие эпизодические сценки.

Текст я знал задолго до репетиции. Но как-то получалось, что репетиций этой сцены не назначали. Я забеспокоился, и режиссер очень осторожно и в то же время весьма убедительно стал доказывать, что сниматься в этой сцене мне не следует.

— Что? Плохо снимаюсь?

— Да нет,— сказал он.— Но неверно, что иностранец допрашивает диверсанта.

— Но ведь он — мой соотечественник,— пытаюсь я отстоять свою позицию.

— Да... но все-таки пусть лучше это сделает русский,— убеждал он меня.— А у вас есть великолепный материал — сцена ссоры...

Пришлось согласиться. И действительно, от темпераментной сцены ссоры я получил творческое удовлетворение, и, по мнению режиссера, все получилось хорошо. Но когда я пришел на премьеру, то увидел, что ссора вырезана, допрос не снимали и осталась одна прощальная сцена:

— «Вы не сердитесь на меня за прежнее?»— спрашивает капитан советского торгового флота.

— «О нет, я очень хорошо теперь понял, что вы были правы. Простите меня»,— говорит норвежец.

За что норвежец сердился? В чем капитан был прав? Ведь ссоры на экране не было. За что же прощать? Полнейшая бессмыслица в кадре, и образ искалечен. Разве это не обида для актера? Стало быть, надо иметь железный сценарий, после утверждения которого никто не имел бы права в нем и запятую переставить без ведома автора и актера.

Впрочем, обидеть актера можно и монтажом. Однажды в Доме кино показывали актерские пробы. На роль старого профессора — доктора медицины «пробовался» мой друг, и я очень внимательно смотрел эту пробу. Сохранилась она и в картине.

В обстановке боя неумелыми руками заряжает он винтовку. Видно, что никогда не держал ее в руках. Скальпель или пинцет — вот привычные орудия, которыми он владеет; а тут еще случилось несчастье— затвор заел! И профессор в совершенно беспомощном положении. Очень трогательная сцена... Ну что из того, что он не умеет стрелять! Зато он великолепно делает операции под неприятельским обстрелом. А боевые качества вряд ли что-нибудь могут прибавить к этому трогательному образу. Но монтаж сделал свое черное дело. В картине я вижу, как он берет винтовку, а после этого — один за другим падают сраженные им враги. Не знаю, что ответил постановщик, когда мой друг обиженно спросил его:

— Зачем же вы из меня сделали снайпера?

И это полбеды. А вот когда целая беда для актера... и горчайшая обида. Снимался я в первой своей картине в интересной роли. Можете судить о ее величине по тому, что я имел в течение трех месяцев 25 съемочных дней. Помню, с каким трепетом смотрел на рекламе фото, выставленные в окне кинотеатра. Закупил десятка два билетов и собрал своих друзей на дневной сеанс.

— Вот, смотрите!— показывал я на фото.

Действительно, я был снят на двух или трех фотографиях.

С нетерпением ждем начала сеанса, веселые, возбужденные. Первая роль в кино, такое событие! Актерский праздник. Вот мы уже в зрительном зале. Потушен свет. Началась картина. Прошло уже больше половины, а себя я не вижу. Что такое? Тревога охватила меня.

«Вот сейчас появлюсь... Нет!..»

Пошла последняя часть картины, по сценарию я уже убит, а на экране так и не появился. Нет меня в картине.

Мне очень стыдно. Я тихо встаю и, пригнувшись, выхожу из зала. «Досматривайте одни, друзья мои, и не спрашивайте меня... Сами понимаете, что случилось».

Пришел домой, звоню режиссеру:

— Почему же меня нет в картине?

— Понимаешь, дружок, наснимали три тысячи метров, ну и почти треть вырезали.

— Хоть бы рекламные фотографии убрали.

— Ну, это несущественно!

Я вешаю трубку. В горле комок, на глазах слезы.

Всегда бывает трудно работать над образом, когда съемки производятся по пословице: «Сперва скончались, а потом повенчались». Из-за такого порядка, когда сначала снимают конец, а потом начало,— опять-таки обижен бывает актер.

Весной снимают сцену, в которой действующее лицо приезжает к конечной остановке. Заметьте, что между отъездом и приездом он нигде не останавливается, стало быть, состояние его должно быть таким, каким оно было, когда он сел в экипаж. А начальная сцена этого эпизода еще не разработана.

— В каком состоянии я приезжаю?— спрашивает актер.

— Выпившим, крепко выпившим,— говорит режиссер.

Ну, выпившим так выпившим!

И актер исполняет предначертания режиссера. А осенью доснимают начало, когда этот религиозный человек степенно выходит из храма с молитвой на устах и садится в экипаж.

Разве не обида для актера видеть такую нелепость в своем образе?

И ни одной подобной обиды не случилось бы, если бы творческое содружество имело место, начиная от обсуждения сценария, роли, костюма, от первых репетиций до монтажа фильма.

С. Гиацинтова

Можно сниматься, а можно играть

Много сейчас говорят и пишут о взаимоотношениях актера и режиссера в кино и театре. Мне хочется к высказываниям моих товарищей добавить несколько своих мыслей. Конечно, актер — самостоятельный художник и там и здесь. Но в кино он зависит в гораздо большей степени от режиссера, чем в театре. Много есть недостатков в организации нашего труда, я согласна с моими коллегами Н. Черкасовым и Г. Бударовым, но мне хочется указать на некоторые особенности работы кинорежиссера. Он в конце работы как бы подводит итог, превращает фильм в целостное произведение. Мне кажется, было бы неверно требовать присутствия и советов актеров при монтаже фильма. Режиссер это делает сам, «монтажное мышление» — часть его таланта. Актер обязан обладать другого рода талантом.

Актеры театра не расстаются со своим режиссером на финише постановки. Жизнь целого в сценическом произведении появляется постепенно и развивается до конца при их участии. И поэтому зависимость от режиссера в театре меньшая.

Вот актер стоит готовый к съемке. Вот волшебное слово «мотор». Он как будто хозяин своего кадра. Но дальше? Как ставится этот эпизод в цепь других кадров? Это уж зависит от режиссера. Талантливый режиссер может спасти актера, а неталантливый — погубить. Плохой вкус режиссера заставляет зрителя невзлюбить и актера в его фильме.

Несколько лет назад на выпускном экзамене во ВГИКе я видела одну дипломницу в нескольких кадрах из фильма, названия которого не помню. Ее симпатичное лицо непрерывно улыбалось американскими устами. Ну, предположим, это был ее вкус. Но вот она взяла в руки букет, закрылась им и затем медленно из него выплывала вместе со своим тоже улыбающимся женихом. Это уже вкус режиссера. И оба молодых актера — его жертвы.

Зато много «спасенных» встречается в хорошем фильме. Иной раз в эпизоде, где требуется кульминация актерского темперамента, глядишь, зазвучала великолепная музыка или действие переключилось на что-то другое. А зритель и не заметил, что актер своей кульминации не сыграл. Я совсем не хочу сказать, что режиссер может сделать «все из ничего». Он может поддержать, завершить, затушевать или подчеркнуть игру актера: но и г р у, а не пребывание на экране. Если актеру не удался «взрыв», кульминация, но удался подход к ней, то режиссер поступает законно, помогая зрителю вообразить себе через другие компоненты фильма бурю чувств, и облегчает актеру задачу, которая ему не под силу. Не всю роль, а именно эту задачу. Если же режиссер тратит изобретательность на то, чтобы заслонить беспомощность актера по всей роли, или думает, что зрители удовлетворяются целой армией мелькающих в разных фильмах разных физиономий без индивидуальности в чертах и без мысли в глазах,— он не достигает цели. Иногда мальчишки на улице, узнав актрису, спрашивают: «Тетя, вы в какой картине теперь фотографируетесь?» Вот мне кажется, что многие сейчас именно ф о т о г р а ф и р у ю т с я, а н е и г р а ю т.

И это не только потому, что актеры подбираются чаще всего по типажу. Дело в организации репетиций. Актер до съемок должен знать и ощущать главное действие в фильме, знать, как развивается и изменяется его роль от кадра к кадру. И тогда можно легче преодолеть специфические трудности киносъемок — ведь снимается то середина, то конец, то начало фильма! Ведь как хорошо нужно знать основную линию роли, чтобы такие «перестановки» не сбивали актера!

Я не так уж много снималась, но знаю по опыту, как облегчило мне в съемках знание роли Марьи Александровны Ульяновой. Я знала по театру роль героини, ее жизнь, самый трагический эпизод ее жизни. Поэтому сниматься вразбивку для меня не составило особого труда.

Когда же роль актеру незнакома — это трудно. Я знаю, что многие режиссеры считают: от многократных репетиций исчезнет свежесть исполнения при съемке. Но зачем же репетировать неверно? Нужно договориться, понять, нацелиться, так сказать, ощутить партнеров, а не повторять без конца одно и то же. Одно только бесцельное повторение слов роли и лишает ее свежести.

Мы часто и справедливо сетуем на то, что вопрос о перевоплощении занимает микроскопическое место в теории и практике киноискусства. Был бы актер похож в жизни на то, что он играет, — его и снимают! Отчасти это зависит от того, что режиссер каждый раз создает себе новый коллектив для каждого фильма и руководствуется при выборе малознакомого актера только внешней «схожестью». Он, по существу, и не знает, что может сделать актер не как «похожий» на кого-то, а как художник. Но я иногда спрашиваю себя: почему нет у режиссеров

круга актеров, наиболее «созвучных» их стилю, манере, индивидуальности? Именно общность мыслей и вкуса толкает друг к другу художников и рождает основу коллектива. И если бы чаще играли одни и те же крупные актеры у одного и того же режиссера, появлялись бы на экране в различных образах, это помогло бы росту артистического искусства. Я думаю, что в этом вопросе совсем не учитываются интересы зрителей. А они хотят не только «поверить» актеру, но и оценить его искусство. Поверить и оценить. И к перевоплощению актера зритель относится как к чуду искусства и наслаждается им.

Когда мы, актеры театра, начинаем говорить о работе в кино, нам часто возражают: «Вот вы и рассуждаете, как актеры театра, а это совсем другое». Да еще добавляют: «А театр скоро и совсем отомрет». Я не верю ни в то, ни в другое. Здесь не место спорить о том, почему никогда не умрет театр, но хочу сказать: наш труд и искусство в театре и кино, отличаясь друг от друга, имеют совершенно одни те же корни, одну и ту же питательную среду.

Мы испытываем и различную радость — в театре и в кино. Но без ощущения радости, пусть короткой, невозможно создать что бы то ни было ни тут, ни там. Я отлично знаю и все горести, которые приходится переживать киноактеру. Но их заслоняет радость, азарт — не знаю, как это назвать.

В театре она заключается в живой и длительной жизни образа, которая рождается от непосредственного общения со зрителем. Это длительная жизнь — она имеет свойство переливаться новыми красками, каждый спектакль таит в себе нечто неизвестное, новое.

В кино радость актера — в предельной мобилизации сил, воли, она во внутреннем порыве при полном владении собой. Это происходит при слове «мотор».

Но к нашим горестям в кино относится вся атмосфера съемки (в театре свои, другие горести). Я думаю, что эта атмосфера порождена не только несовершенством организации кинопроизводства. Взгляните на выражение лица любого, самого юного мальчика-осветителя, на нем написано: «Главное здесь — техника. Мы здесь царствуем. Актеры, не мешайте же нам!» И он орет во весь голос, ходит неосторожно мимо актера. Перерыв объявляется иногда очень оскорбительно — как раз тогда, когда актер мобилизовал себя предельно, когда он приготовился к съемке всем своим существом. Разве не может режиссер быть полным хозяином этого дня съемки? Актер находится в окружении людей, которые подчас мешают ему. Это в буквальном смысле «окружение», потому что вокруг кричат, говорят, смеются. Актер мысленно затыкает уши и учится выключаться из этого гама. Но ведь можно бы работать и без этих излишних усилий.

Но это все подробности, детали, хоть и весьма важные в нашем творчестве. И вот, кстати, о детали в кино. Когда я впервые снималась, мой первый кинорежиссер Михаил Эдишерович Чиаурели сказал мне: «Вы сейчас повернулись как пришлось. А этого в кино нельзя. Каждый поворот для экрана важен: он играет так, как не может играть на сцене. Ваше короткое пребывание в кадре должно быть выражено деталями вашего поведения именно потому, что оно короткое. Ничего «вообще», а все для цели».

Мне кажется, что в плохих фильмах, так же как и в плохих спектаклях, это «вообще» заслоняет собой всякую правдивость.

Чтобы не было «вообще», на репетициях вырабатывается путь к цели, и режиссер с актерами совместно идут к ней во время работы. Тогда актер делается сотворцом фильма.

М. Кузнецов

Жил-был мальчик...

Живет на свете мальчик. Маленький. Очень маленький. У него немалые трудности существования: петухи клюются, кошки царапаются, крапива жжется, мальчишки дерутся, земля срывает кожу с колен, когда падаешь... У него масса забот, от которых не отмахнешься: вот если взрослый дядя глупый — можно сказать ему «дурак»? И как быть, когда мама женилась и у нас новый папа? А что такое море? Почему «море — это прекрасно»? А в воскресенье ему пойдут и купят велосипед... А если делать татуировку, то буква «сы» накалывается быстрее, чем буква «шы», которая у Шурика... А вы знаете, что такое самое большое счастье? Это когда мы все едем в Холмогоры!

Он живет уже несколько лет. Им постоянно интересуются взрослые. Не только мама, Коростелев, Лукьяныч, тетя Паша—нет, совсем другие взрослые—критики. Они из-за него — Сережи — ломали эти, как его... копья! А он себе все живет и живет и, как пишут одни дяди-критики, «получил всеобщее признание», а другие, наоборот, говорят, что «писательница ушла от острых проблем времени». А ничего она не ушла, ибо разве «Сережа» не проблема? Проблема, да еще какая!

И вот он жил, жил, да и пришел теперь на экран. Пришел точно такой, как в книге Веры Пановой, — смешной, трогательный, всамделишный. И отцов у него прибавилось — режиссеры Г. Данелия и И. Таланкин, и еще оператор А. Ниточкин, и еще мальчик Боря Бархатов, который немало помучился, чтобы Сережа получился «что надо», и еще немало взрослых, которые делали этот фильм. И вот он уже идет, этот фильм, и Сережа бегает по экрану, плачет, смеется, решает сложные вопросы жизни (никуда от них ведь не денешься!). И не только взрослые тети, но даже и взрослые дяди, после того как зажгут свет, почему-то прячут друг от друга блестящие глаза и даже как-то неуклюже вытирают их...

А что напишут теперь те самые критики?..

И тут, чтоб быть до конца объективными, скажем наперед: у этого прелестного фильма, не оставляющего ни одного человека равнодушным, — немало самоочевидных недостатков. И так как о них все равно надо говорить, сделаем это с самого начала.

Да, не вполне удались — за редкими исключениями — взрослые герои «Сережи». И не то чтобы в игре артистов была досадная фальшь или неверная трактовка образов — нет, здесь то самое обидное «на уровне», которое не портит, но и не украшает картину. И это несмотря на целое созвездие актерских имен. Скажем, артист такого огромного дарования, как С. Бондарчук, конечно, попросту не мог сыграть плохо: его Коростелев достоверен, добр, мужествен, справедлив, обаятелен... Словом, все как будто в порядке, только... Только в зрительном зале произошел со мной забавный случай. Сосед мой, видимо, подслеповатый, не сразу разобрался, кто кого играет. Смотрел, смотрел он на экран и внезапно высказался:

— Посмотрите, как этот актер старательно под Бондарчука играет...

Смешно, но правда!

А Марьяна, красивая Сережина мама, двигается совершенно правильно, реплики у нее превосходные, произносит их она верно, вот только что она за человек — никто в зале не догадался. И Лукьяныч, милый Лукьяныч, бухгалтер из «Ясного берега», решивший «пробиваться в люди», и его жена

«Сережа». Сценарий В. Пановой, Г. Данелия, И. Таланкина по повести В. Пановой.

Режиссеры Г. Данелия, И. Таланкин. Оператор А. Ниточкин. Художник В. Нисская. Композитор Б. Чайковский. Звукооператор Л. Трахтенберг. Киностудия «Мосфильм», 1960.





«СЕРЕЖА»

тетя Паша — они, конечно, есть в фильме, но... Но, как говорили в старину, бог с ними!..

Лишь великолепный капитан, Васькин дядя, щедрый, нестерпимо обаятельный, с бархатным голосом, со сказочно величественной походкой, роскошный капитан, очаровавший сначала мальчишек, а потом и зрителей, — вот первое счастливое исключение. Ну, скажут иные, ведь В. Меркурьев не так уж оригинален, кое в чем он даже повторяет себя... Да, повторяет, но капитан в фильме именно такой, каким его увидели восхищенные мальчишки. А в этом-то и суть!

Вглядитесь еще в Васькину мать, которую удивительно сдержанно играет артистка Л. Соколова. Играет столь просто и естественно, что иной глаз, привыкший к броским эффектам, и не выделит ее среди других. Но присмотритесь внимательно к этой миловидной женщине, чуть тронутой преждевременным увяданием, — пред вами встает целая повесть о трудной, мужественной, гордой жизни... Повесть о раннем вдовстве, о большом и благородном сердце, так и недолюбившем до конца, об избытке нежности, так и оставшейся нерастраченной, о стойкости, той стойкости, когда судьба и гнет и ломает, а не сломит, так и отступится перед этой спокойной верой и силой человека... Всего этого нет в сценарии, да и у Пановой нет, это угадываешь в том богатом психологическом подтексте, что стоит за каждым движением актрисы... Право же, Л. Соколова сумела сказать о своей героине куда больше, нежели мы знали из повести, и не в этом ли высшая задача искусства при перенесении характера из книги на экран?

«Сережа» — правдивый фильм; больше того — он принципиально правдивый во всей своей атмосфере. И вдруг — до обидного глупая накладка: что это за деревенский дом с анфиладой комнат, дверьми со стеклом во весь рост, сквозь которые можно эффектно снять силуэты спорящих Марьяны и Коростелева, что это за холодный дом, лишенный живой теплоты настоящего человеческого жилья? Как можно было примириться с этим бездушным павильоном?

Однако при всех своих просчетах молодые постановщики Г. Данелия и И. Таланкин сумели создать произведение по-настоящему талантливое, значительное, радующее и обогащающее душу и сердце зрителя.

Из превосходной повести Веры Пановой они перенесли на экран главное — поэтичное восприятие ребенком мира, точнее даже — прелесть открытия мира; сумели в повседневных, будничных событиях разглядеть, вскрыть, донести до зрителя глубокий драматизм процессов формирования личности. Какой личности? Сережи!

Мы не оговорились: маленький Сережа — личность. У него свой взгляд на мир, на цветы, небо, дорогу, машины, совхоз, людей труда, свое понятие о долге, товариществе, мужестве. Все это в его душе находится в движении, в непрерывном изменении, все блещет яркостью и новизной красок, он идет от одного оглушающе прекрасного открытия к дру-

тому. В этом художественное «зерно» фильма. Словно бы распахнулись чудесные дверцы и мы вошли в душу ребенка, увидели мир его восторженными и чуткими глазами. Мы как бы заново узнаем все окружающее, и ощущение свежести, первозданной свежести открытия мира, все время не покидает нас, пока мы смотрим фильм.

Это потребовало от его создателей поистине адовой работы. Рассказ о том, как снимался фильм, точнее — рассказ о тысячах забавных, трогательных, внешне нелепых, но внутренне оправданных ухищрений, к которым прибегал съемочный коллектив, добиваясь естественности, простоты, художественной правды от юных исполнителей, рассказ об этом сам по себе мог стать основой нового чудесного фильма. Это был тяжелейший, упорный, бесконечно повторяемый в поисках единственного результата труд, может быть, из-за него и не хватило времени, чтобы как следует поработать со взрослыми актерами.

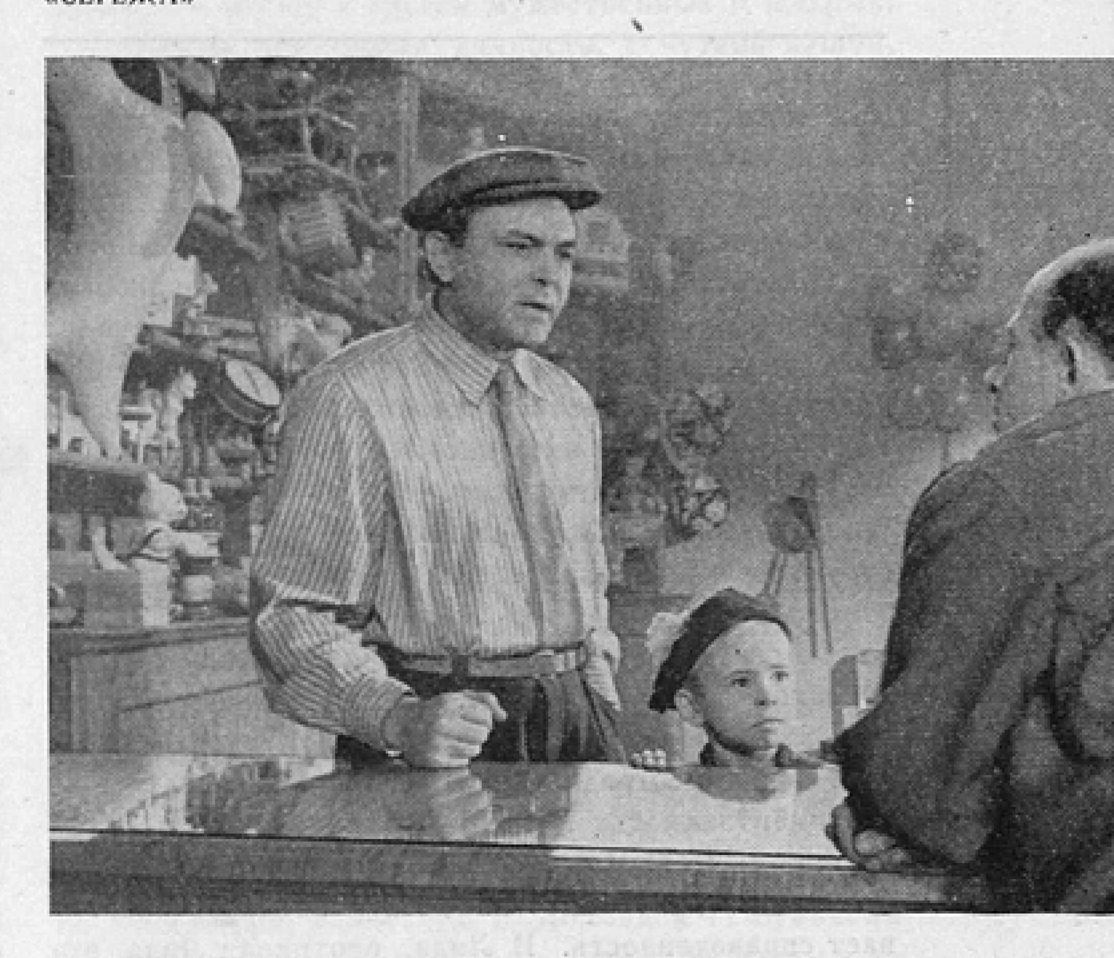
Труд — основа таланта. Но самый прилежный труд не заменит отсутствия таланта. Помните чудесный рассказ Твардовского «Печники»? На нехитром, казалось бы, деле создания печки столкнулись два человеческих типа. Один, собственно, даже и не печник — он райвоенком, майор, любитель, дилетант, он все может. Кроме военной своей должности он еще и стихи пишет, их печатают в журнале «Советский воин», стихи не хуже иных. Он и шьет себе сам — и ничего, носить можно; он и печку сложит — и она греть будет... А ему противостоит другой — старый мастер, фанатично утверждающий, что талант, если он есть, может у человека быть только один. И он, этот мастер, так кладет печку, что майор сразу же покорно идет к нему глинотопом, ибо даже и в печном деле есть то высшее озарение, что ставит мастера-творца над обычным работником. Ведь и поныне «талант — редкость». Этим ценнейшим даром наделены создатели фильма «Сережа».

Мы не видим в картине даже следов тех неимоверных усилий, которые были затрачены, — строительные леса убраны, щебень вывезен, отделка завершена. Игра детей пленяет предельной естественностью, живостью, непосредственностью, а главное — все это подчинено основной идее, потому-то и произошло волшебное превращение правды жизни в высокую правду искусства.

Мир глазами ребенка—все в фильме «работает» на это... Что это за зверь, страшный, злой, с круглым недобрым глазом, с висящими морщинистыми щеками? Ба! Да это же петух! Но этот петух—чудище, как видится он Сереже. А это что за два столба с перекладиной? Обыкновенная скамейка? Сколько раз видишь такую и, равнодушно скользнув взором, проходишь мимо. А для маленького человечка, меньше ста сантиметров ростом, эта скамейка большое, серьезное, так сказать, сооружение. И когда она снята снизу, как говорят художники, с лягушачьей перспективы, это и есть то «сооружение», которое видит Сережа и к которому относится с таким уважением. И режиссеры и оператор работают в согласном единстве, создающем особенно привлекательную тональность всей картины. И все киноповествование складывается в удивительно динамичную, полную юмора, броских деталей, свежих находок картину.

...Сереже купили первый в жизни двухколесный велосипед. Бог мой, сколько радости, сколько удовольствия, какой восторг распирает Сережу! А одновременно сколько радости в ритме, в музыке, во всех мизансценах в магазине—кажется, будто и сам

«СЕРЕЖА»







«СЕРЕЖА»

фильм тоже распирает от радости... Но вот велосипедом завладели приятели, и бедному владельцу никак не добраться до заветного седла, до этого зеркального руля, в котором отражаются облака, до голосистого звоночка... И когда он попробовал предъявить свои права, ему в ответ прозвучала железная отповедь товарищества: «Жадина!» Жадина — это, конечно, ужасно. Он совсем не жадина, нате, возьмите велосипед. Сережа отходит к забору, уткнулся в него носом. Вот здесь бы и дать по привычному шаблону заплаканное личико ребенка, струящиеся по щекам слезы и прочее. А вместо этого мы видим во весь экран круглый листок, и в самую середину этой зеленой вороночки падает одна горошина, вторая, третья... Сразу даже не поймешь, что это именно те самые слезы, о которых говорят: «льются градом...». Еще секунда — и хлынет сентиментальность и затопит все своей тепловатой водичкой! Нет! Из-за забора, как некий загорелый потный бог, появляется Васька. Бог восстанавливает справедливость. И Лида, противная Лида, эта девчонка, которая умеет дергать за волосы гораздо хуже, чем мальчишки, она еще раз говорит «жадина», она даже произнесла противным, скрипучим голосом: «Две большие жадины». Но заклинание не действует. Справедливый бог Васька только посмотрел на нее и, словно бы некий волшебный ветер, подхватил и отбросил Лиду к калитке: еще бы, с Васькой шутки плохи...

И снова опасность впасть в умиление, и снова резкая, как у парусной яхты, перемена галса: уже Васька, подымая растопыренные колени чуть не выше головы, несется на бесконечно малом для него велосипеде. А впереди коза. Коза на веревке, перегородившей дорогу! Как чертовски талантливо увидена эта коза! Ее голова с оттопыренными губами занимает весь экран, это почти голова верблюда. У нее тоже испуг в бессмысленных козьих глазах. Такой же комичный, веселый испуг, как и в глазах Васьки. Звон, грохот, и вся эта смешная катастрофа завершается под хохот зрительного зала комичным шествием героев, несущих бренные останки бывшего велосипеда.

Наверно, писателю и художнику, лишенному чувства юмора, противопоказано писать о детях. Юмор — вернейшее противоядие против засахаривания. И в «Сереже» масса юмора, смешных, подчас веселонелепых ситуаций, удивительно непринужденных, и рядом с этим — юмора тонкого, рассчитанного на зрителя, который отлично понимает намек и даже сердится, когда ему все разжевывают. Он, этот зритель, оценит сцену, когда Сережа сквозь щель в бочке разглядывает грозную Женькину тетку, учиняющую племяннику яростный разнос. А словам тетки аккомпанирует в некоем «психо-физическом параллелизме» кудахтанье взбудораженной наседки. Он, этот зритель, оценит и злой, почти что сатирический юмор в великолепной сцене, когда живой и непосредственный Коростелев, волею кинохроникеров-ремесленников, превращается на экране в некую разряженную куклу, не умеющую сказать естественно двух слов. Улыбки, смеха, тонкой иронии — всего этого много в фильме. А ведь мы знаем, какая понастоящему редкость и даже драгоценность тонкий и умный юмор в нашем кино.

Были у нас фильмы о детях и смешные и непринужденные. «Сережа» — фильм, помимо этого, еще и драматичный, хотя никаких трагических или даже просто особо значительных событий в нем не происходит.

А драматизм здесь особый, он перенесен внутрь, в глубину детской души. Сегодня, на пороге коммунистического строя, мы все чаще и чаще, острее и острее говорим о высоких моральных критериях, о культуре чувств, о богатстве натуры гармонической личности человека коммунизма. Повесть и фильм — об этом, о воспитании в человеке лучших, высших качеств. Сколько раз в наивных и смешных столкновениях Сережи с миром взрослых проступает нечто большее, чем примелькавшаяся обыденность. Будущее пытливо спрашивает у Марьяны и Коростелева: можно ли бояться правды? Что есть истинная человеческая чуткость, а что бездушное «надо»? Можно ли в мире все устроить по законам жесточайшей справедливости?

Какова мера любви Коростелева? Ведь с этого серьезного вопроса, по сути, начинается фильм. Насколько коммунистична душа взрослого, насколь-

ко глубоко в ней уважение к человеку, к Сереже, у которого надо завоевать сердце, — эта большая моральная проблема открывает картину. И он, Коростелев (но заметьте — Сережа все время зовет его по фамилии, и никогда—папой!), оказывается в конце картины самым сердечно чутким, самым духовно щедрым, самым близким маленькому человеку будущего. За смешным, улыбчивым, внешне занятным в картине ощутимо глубинное течение мысли, непрестанный вопрос — а каким должен быть наш советский человек для грядущего завтра... И чрезвычайно ценно, что молодые, только начинающие свое кинотворчество создатели фильма донесли до зрителя серьезную моральную проблематику.

Да, это фильм о маленьких мальчиках и о больших вопросах жизни. И сколько тут «выходов» в «серьезную» жизнь, на ее необъятные просторы. Напомним еще только один великолепный эпизод.

Женька решил податься от тетки в Ростов, в ремесленное. Последнее прощание с друзьями. Вечереет. Среди неясных полей — сине-серая лента убегающего вдаль шоссе. Кажется, чуешь легкий бензинный запах, перемешанный с ароматом трав. Мальчики деловито «голосуют». Проехала легковушка—мимо. Проехал самосвал — затормозил. И вот время умчало Женьку с теткиным фанерным чемоданом, умчало вперед. И вспоминается старое, нет — «поновевшее». «...Это многих славный путь!» У скольких из зрителей дрогнет сердце, глядя на эту сценку, скупую и сильную, как символ: ведь многие вот так, как Женька, на такой же дороге, в таком же бензинном чаду уносились от прошлого к иной, незнаемой дали своей и общей, народной жизни...

...Сережа, дорогой, любимый, езжай спокойно в свои Холмогоры, езжай в большую и долгую жизнь в искусстве кино. Твои кинопапы вложили в тебя молодость, веру, талант. Езжай, дорогой Сережа, и помни, что когда ты вырастешь, уже будет коммунизм, а ты в нем — тем самым человеком будущего, которого мы все вместе, всем народом создаем. Ты на верном пути, маленькая личность, — ты стремишься расти справедливым и добрым, врагом дураков и трусов и другом мужественных и щедрых, ты растешь, маленькая личность, с чуткой душой, открытой всему прекрасному, умному, истинно человечному. Счастливой тебе дороги!

Борис Ласкин

Хорошее настроение

В результате ряда наблюдений выяснилось одно любопытное обстоятельство — литератор, пожелавший впервые потрудиться на ниве критической мысли и блеснуть при этом остротой формы, начинает, как правило, с рецензии отрицательной.

Казалось бы, чего проще взять признанное произведение киноискусства и, позванивая бронзой эпитетов, изваять критическую оду в честь его создателей. Нет!.. Начинающего рецензента, как уже было сказано, привлекает острота формы.

И в самом деле—палитра творца разносной рецензии поистине безгранична. Тонкая ирония рядом с убийственным сарказмом, к сатирической усмешке примешивается пафос обличения. А цитата!.. Цитата — кормилица, цитата — верный свидетель обвинения.

Отмечено, что наиболее часто и охотно все эти сильнодействующие средства применяются в тех случаях, когда речь идет о комедии. Принято считать, что жанр весьма к этому располагает. Как не порезвиться, говоря о комедии.

Все вышеизложенное просьба рассматривать как преамбулу. Это раз.

Второе. Автор этих строк, пробующий свои силы в области критики, обязуется действовать без применения огнестрельного оружия.

Разговор будет вестись спокойно, с уважением и любовью к трудному и легко ранимому комедийному жанру.

Речь идет о картине «Девичья весна»*.

Авторы сценария М. Долгополов, И. Прут и Н. Надеждина, режиссеры В. Дорман и Г. Оганисян не вписали во вступительные титры фильма слово «комедия». Это похвальная скромность, ибо, как мне кажется, «Девичья весна» имеет значительно больше оснований называться комедией, чем иные фильмы, весьма произвольно зачисленные в этот почетный строй.

«Девичью весну» я видел в о б ы ч н о м кинотеатре. Я выделяю слово «обычный» не случайно. Давно известно, что представление о достоин-

* Авторы сценария М. Долгополов, И. Прут, Н. Надеждина. Режиссеры В. Дорман, Г. Оганисян. Оператор В. Шумский. Постановка танцев Н. Надеждиной. Художники М. Горелик, С. Серебреников. Композитор А. Флярковский. Звукооператор А. Избуцкий. Киностудия имени М. Горького, 1960.

ствах или недостатках фильма наиболее точно складывается после его показа широкой зрительской аудитории.

К слову говоря, мне кажется полезным и, более того, обязательным принимать новые комедии не в тесном зале Управления по производству фильмов, а в больших кинотеатрах, вместе с так называемыми рядовыми зрителями.

Очень часто первое впечатление оказывается самым верным. Выходя из кинотеатра, я слышал, что́ говорят о фильме.

В такие минуты можно услышать разное. Эти устные высказывания, отнюдь не предназначенные для печати, как правило, весьма лаконичны.

Год назад в кинотеатре после титра «конец», венчающего драму, выпущенную одной из наших студий, я услышал реплику зрителя-солдата, обращенную к соседу: «Чем на такой картине полтора часа отсидеть, лучше три наряда отстоять».

Вернемся, однако, к «Девичьей весне». Об этом фильме говорили хорошо, но точней и, пожалуй, лучше многих других сказал пожилой рабочий — «хорошее настроение!».

Услышав эту реплику, я мысленно поблагодарил незнакомого человека за то, что он помог мне найти заголовок для рецензии о «Девичьей весне».

Так весьма кратко и в то же время весьма обобщенно было выражено главное ощущение от нового фильма, от первой крупной постановки молодых режиссеров В. Дормана и Г. Оганисяна.

Я, разумеется, не стану пересказывать сюжет картины. Скажу только, что ведущим ее героем является прославленный хореографический ансамбль «Березка».

Если бы создатели фильма поставили перед собой утилитарную задачу показа ансамбля с привнесением элементов конферанса, их бы, вероятней всего, постигла неудача.

Киноконцерты подобного плана, за редчайшим исключением, успеха у зрителей не имели. Очень уж легко, с первого взгляда угадывались наивные ухищрения режиссуры — сдобрить случайным гар-

«ДЕВИЧЬЯ ВЕСНА»



ниром основное «блюдо». Надежды на то, что в фильме вывезет главное, рушились где-то уже в самом начале. Смотреть было неинтересно.

Сценаристы «Девичьей весны», не обременяя фильм сложным сюжетом, тем не менее добились верного решения задачи. Получился достаточно прочный сплав сюжетно-событийного материала с красотой и высоким совершенством работы ансамбля.

Художественные достоинства «Березки» общеизвестны. Блестящая танцевальная техника, идеальная слаженность, национальный колорит, истинная красота зрелища—эти и иные прочие достижения «Березки» известны и на родине и далеко за ее пределами.

Приятны и по-настоящему празднични первые кадры фильма. На самолете «ТУ-104» «Березка» возвращается из-за границы после очередных гастролей. Мы видим девушек-танцовщиц, мы знакомимся с ними — простыми и милыми советскими девушками.

Одна из главных ролей поручена солистке ансамбля Мире Кольцовой, которая непосредственно и живо играет свою роль.

Наряду с участницами ансамбля в фильме заняты и профессиональные киноактеры и актеры театральные.

Большую радость зрителям доставляет артистка Людмила Овчинникова. Талантливо и ярко играет она свою героиню — умную и лукавую, мягкую и озорную. Актриса совсем недавно дебютировала в кино, и уже сегодня хочется поздравить ее с новым успехом.

Сочно, с веселой щедростью исполняет роль поварихи артистка Эмма Трейвас.

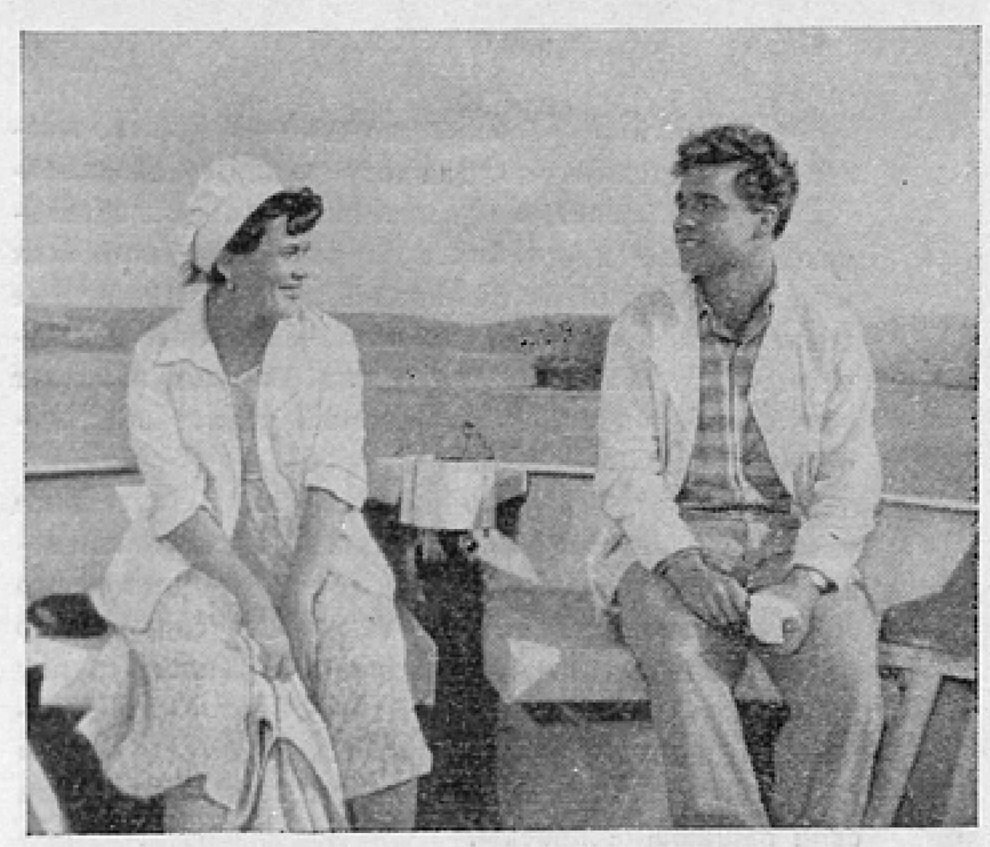
Мягко, со свойственным ему юмором решает образ директора ресторана Гамбы Владимир Лепко. Остроумно и очень смешно сделан эпизод появления на теплоходе старика повара (Г. Тусузов). Еще до предъявления документов, удостоверяющих его высокую квалификацию, старый повар втягивает носом воздух и безошибочно констатирует — где-то рядом горят калорийные булочки. «Верно! — подтверждает директор.—Оформляйте...».

Актеры, занятые в фильме,—Л. Барашков, Г. Жуковская, В. Дорофеев и другие — играют по-настоящему увлеченно, с чувством жанра.

Хорошо снял картину оператор В. Шумский. Поэтичные, живописные пейзажи волжских просторов, идущие в сопровождении фонограммы—голоса поющего Шаляпина,— производят сильное, волнующее впечатление.

Эпизоды в Горьком, на строительстве ГЭС, в Сталинграде дают очень зримое представление о жизни







«ДЕВИЧЬЯ ВЕСНА»

нашей страны, они пронизаны радостной атмосферой красоты и созидания.

Особо, как мне кажется, должно быть отмечено мастерство режиссеров и оператора в показе номеров «Березки». Изобретательно снятые, энергично и точно смонтированные, все хореографические эпизоды доставляют истинное наслаждение.

По существующим традициям рецензия где-то в заключительной части должна включать абзац, начинающийся с фразы «однако картина не лишена и некоторых...».

Я решаюсь отступить от традиций. Не хочется говорить о «некоторых».

Пусть о них скажет кто-нибудь другой.

Мне хотелось сказать о главном. «Девичья весна»— фильм, полный музыки, света, танца, фильм о красоте нашей жизни, о хороших наших делах и нашем хорошем настроении.

С. Дробашенко

Верная традиция

Синтетическое искусство кино—искусство многих профессий. Для достижения художественной целостности фильма необходимы организующая воля и органическое слияние усилий всех ведущих участников съемочной группы. Наилучшие результаты при этом, как показывает опыт, получаются в том случае, когда над фильмом работает уже сложившийся, объединенный единством творческих взглядов коллектив.

В прошлом известно немало таких длительное время существовавших объединений работников советского кино. Вспомним хотя бы мастерскую Л. Кулешова, многолетнее творческое содружество С. Эйзенштейна, Г. Александрова, Э. Тиссэ, группу «киноков», возглавляемую Дзигой Вертовым. Именно благодаря подобным творческим объединениям молодое социалистическое киноискусство одерживало свои решающие победы.

В современном документальном кинематографе этой традиции следуют авторы выпущенного на экраны киноочерка «Мои друзья» *. Это — четвертая по счету и лучшая совместная работа литовского режиссера и кинооператора В. Старошаса и сценариста Л. Браславского. В прошлом году ее авторы заслуженно получили в Литве Государственную премию в области искусства.

Фильм начинается с короткого вступления.

...По улицам города движется легковая машина. На крупном плане мы видим лицо сидящего в ней мужчины. Он задумался...

— Это было три года назад, — начинает свой рассказ диктор. — В этот день Альгирдас Багдонас покидал Вильнюс, город, где прошла его юность.

Мелькают кадры мчащегося поезда, автомашины на проселочной дороге— и вот поле, широкий степной простор. Из слов диктора мы узнаем, что Багдонас, следуя призыву партии, едет в деревню, чтобы возглавить отстающий колхоз.

— Но что бы он мог сделать один, без верных друзей?— спрашивает диктор. И только теперь, как бы продолжая эту мысль, появляются вступительные надписи картины.

Друзья Багдонаса—это выпускники одной из средних школ Литвы. Они также решили ехать на работу в деревню. Мы видим, как эти вчерашние школьники, преодолевая усталость, безотказно трудятся в напряженные дни осенней страды, как горячо откликнулись они на предложение Багдонаса начать постройку новой дороги, как помогают создать в колхозе музей. Так в очерке возникает внутренняя тема: воспитание коммунистического сознания советской молодежи.

Известный английский кинопублицист Джон Грирсон как-то удачно заметил, что документальный фильм можно определить как «творческую интерпретацию актуальной действительности».

Именно так относятся к изображаемым на экране событиям В. Старошас и Л. Браславский. Несложная жизненная история, нередкий в общем в наше время пример самоотверженного и бескорыстного служения обществу осмысливаются ими по-новому, глубоко, своеобразно. А главное — не нарушая специфики кинодокументализма, они находят для воплощения своей темы убедительные и эмоционально впечатляющие образные средства.

Весь фильм «Мои друзья» (за исключением описанных выше вступительных кадров и заключитель-

* Сценарий и текст Л. Браславского. Режиссер-оператор В. Старошас. Композитор И. Навакаускас. Литовская киностудия, 1959.

ной фразы диктора) построен на внутреннем монологе героя—председателя колхоза Багдонаса. Диктор рассказывает о его раздумьях, сомнениях, радостях и печалях. Вот он только что приехал в колхоз, вышел в поле. В медлительной панораме киноаппарата, как бы следующего за его взглядом, проходят волнуемые ветром всходы посевов. «Земля здесь была такой же, как в соседних колхозах,— слышим мы размышления Багдонаса.— И так же рождала все, что издавна сеяли в этих краях. Но почему в соседних колхозах кипела жизнь, начиналась уборка, а здесь, когда я приехал, лишь ветер гулял по полям?..» Вот он беседует со школьниками. И этим кадрам сопутствуют его мысли: «Какие чувства рождали у них мои слова?.. Сомнение, боязнь? Нет, в их сердцах должна жить мечта о подвигах. Но, может быть, им кажется, что там, в деревне, будет легко?.. Труд, простой, нелегкий труд, который создает все богатства земли,—вот что я обещал им...»

Так мы следим за переживаниями героя на протяжении всего фильма.

Сам по себе этот прием не нов в нашей документальной кинематографии. Он встречался и раньше (например, в «Битве за нашу Советскую Украину» А. Довженко). В. Старошас и Л. Браславский используют его в органическом единстве с изобразительным рядом картины. В этом стремлении к психологизации образа, к выявлению внутреннего состояния человека через богатый оттенками, подтекстом комментарий диктора как раз и проявляется одна из существенных черт, характеризующих творческое сотрудничество авторов. Это лежит и в основе драматургии их фильмов.

В работе В. Старошаса всегда ощущается внимание к человеку, его мыслям и делам. Оператор охотно прибегает к крупным планам. Вспомним, например, внимательные, сосредоточенные лица школьников, слушающих Багдонаса, когда он предлагает им помочь колхозу, девушку, уснувшую в тени небольшой копны, портреты самого Багдонаса, посетителей музея, лица мужчин и женщин, сидящих у стены дома в одном из вступительных эпизодов картины. В этой последней сцене запоминается образная кинематографическая деталь. В кадре пожилой мужчина. Он сидит, скрестив на коленях руки. Аппарат, медленно идя вниз, наезжает на крупный план рук. И как точно, как выразительно сочетается с этим кадром реплика диктора:

— А они хотели работать. Их руки тосковали по труду!..

Поэтично в фильме изображена природа, трактуемая режиссером то по контрасту, то в тесном единстве с психологическим состоянием его героев. Ослепительное солнце, знойное высокое небо во







«МОИ ДРУЗЬЯ»

время уборки льна кажутся равнодушными к усилиям юношей и девушек, утомленных тяжелой, непривычной работой. Широкие панорамы полей, когда на них появляется молодой председатель колхоза, как бы символизируют ясный ум и сильное, свободное течение мысли этого человека. Выразительно снята картина грозы: стремительный полет аиста, вспышки молнии, черные тучи, нависшие над землей, деревья, гнущиеся под порывами ветра, косые струи дождя...

Единому художественному замыслу подчинена и музыка, специально написанная для фильма талантливым литовским композитором И. Навакаускасом.

Фильмы В. Старошаса и Л. Браславского значительны по своей мысли, исполнены лиричности, теплоты. Они могут быть отнесены к таким произведениям поэтического документального кино, которые имеют большое будущее в нашей кинопублицистике.

И. Бернштейн

„Гражданин Брих" — фильм и роман

Известно, что при переводе с одного языка на другой дословное копирование подлинника противопоказано. Это в еще большей степени относится к переводу с языка художественной литературы на язык кино. Поэтому перечислять все то, что не попало на экран со страниц объемистого романа, пожалуй, бесполезный педантизм. И, конечно, не обязан зритель, собирающийся посмотреть чешский фильм «Гражданин Брих» Отокара Вавры по сценарию, написанному режиссером совместно с автором романа Яном Отченашеком, прочитать перед сеансом этот роман... Вообще-то, конечно, нет, но авторы фильма, видимо, втайне надеялись на это, потому что некоторые коллизии и даже отдельные реплики не вполне понятны тому, кто не читал романа. Эта непорванная связь фильма с романом тем более позволяет нам заняться сравнением этих двух произведений—литературы и кино.

«ГРАЖДАНИН БРИХ»



Как всегда при инсценировке подлинно художественного произведения, авторы фильма получили многое: характеры, конфликт, общую мысль.

В фильме, как и в романе, в центре—история Франтишека Бриха. Это много раз повторенная современным искусством история человека, который напрасно пытается в часы острых политических потрясений занять позицию «над схваткой». Расплывчатый, абстрактный гуманизм, сохранившийся в духовном багаже многих чешских интеллигентов как наследие масариковских времен, мешает Бриху правильно понять февральские события 1948 года в Чехословакии, когда народ окончательно взял в свои руки судьбу страны.

Бриху кажется, что происходит обычная политическая грызня, что одна партия пытается насильно навязать свою волю другим. Поэтому он упрямо воздерживается при голосовании резолюции комитета действия в своем учреждении, поэтому он уверен, что борется за свои убеждения, переписывая демагогическую листовку, которую ему подбросили. Но Брих честен, ему, сыну прачки, не чужд подлинный демократизм, он слишком хорошо помнит горький опыт, приобретенный во время оккупации, чтобы легко решиться принять предложение своего школьного товарища фабриканта Ража покинуть родину. В конце концов случайное стечение обстоятельств, отдавшее переписанную Брихом листовку в руки



«ГРАЖДАНИН БРИХ»

коммуниста Бартоша, заставляет его решиться эмигрировать. Но отнюдь не случайно, что Брих, хотя бы «без пяти минут двенадцать», отказывается от рокового шага и с границы возвращается обратно.

В романе это решение Бриха не имеет ничего общего с ошеломляюще легкой «перековкой». Это итог трудного, мучительного и глубоко раскрытого процесса духовного созревания. А в фильме?

Благодаря прекрасной игре выдающегося актера Карела Хегера образ Бриха подкупает своей достоверностью. В нем есть душевное благородство, честность и чистота, которые позволяют поверить в его «прозрение». Однако основное в облике Бриха—Хегера—это нерешительность, ужас перед надвигающимися событиями, непонятными и подавляющими,—словом, то, что обычно называют «интеллигентской растерянностью». Но ведь Брих в романе—это интеллигент в более полном смысле слова, то есть прежде всего человек мыслящий. Именно поэтому Отченашеку на примере Бриха удалось так глубоко поставить вопрос о судьбах интеллигенции. Путь героя романа— это история борьбы разных сил за его душу и мысль, история трудных размышлений, споров с самим собой, сложного познания истины. К сожалению, это в значительно меньшей степени относится к фильму.

Можно сказать, что Брих в фильме, несмотря на ту подлинную интеллигентность, которую Карел Хегер сумел сообщить этому образу, понял гораздо меньше, чем в романе. Может быть, поэтому до самого конца остается в его глазах мучительный, недоуменный вопрос, и эти вопрошающие глаза запоминаются в конце концов больше, чем довольно условный финал, когда герой и героиня уходят от границы навстречу сияющему солнцу. Драма Бриха в фильме волнует, но роман давал возможность показать нечто более значительное—драматизм осознания новой истины.

Мне могут возразить, что средства, которые используются в романе для изображения интеллектуальных конфликтов,—длинные споры героев, внутренний монолог, подробный авторский анализ—не годятся для фильма. Все это так, но ведь кино на протяжении своей истории выработало многие приемы для передачи драматизма мысли. Жаль, что их почти не используют авторы фильма.

В романе февральские события сложным образом

определяют все мироощущение Бриха вплоть до отношений с любимой женщиной Иреной, оставившей его несколько лет назад и ставшей женой его старого друга Ондрея Ража. Эта связь событий и человеческих отношений удачно воссоздана и в фильме. И хотя зритель узнает о прошлом Ирены и Бриха гораздо меньше, чем читатель романа, для него нет недоуменных вопросов. Тут важны и режиссерские решения (например, кадры, когда перед Иреной и Брихом проходит их прошлое), но прежде всего удачное исполнение роли Ирены артисткой Властой Фиаловой. Ирена плохо понимает, что происходит, но одно ей ясно: упорство мужа в борьбе за свое привилегированное положение, его безмерная ненависть ко всему окружающему отвратительны. Вместо любимого лица она вдруг увидела какой-то хищный оскал. Это страшное разочарование, ужас перед перспективой эмиграции толкнули ее к самому чистому человеку из тех, кого она знает, — к оставленному ею Бриху. В образе Ирены найдены лаконичные приемы перевода литературы на язык кино, которые позволили в полной мере сохранить сущность изображенного писателем. Правда, в данном случае задача была легче, так как путь познания у Ирены, в отличие от Бриха, скорее эмоциональный, чем интеллектуальный.

Развертываясь как «душевная биография» героя, «Гражданин Брих» является в то же время многоплановым романом, дающим широкую картину действительности. Конечно, при создании фильма надо было пожертвовать многими сюжетными линиями, но как: просто сокращая или улавливая самое существенное и переводя его на язык кино?

В фильме, как и в романе, общественные события находят свое отражение в обстановке, которая господствует в учреждении, где Брих работает юристом. Есть здесь свои находки. Так, в нескольких кратких, но предельно выразительных эпизодах замечательный актер З. Штепанек создает запоминающийся образ карьериста и приспособленца Мизины, дядюшки героя. Чего стоит, например, сцена, когда он кладет на стол секретаря заявление о приеме в партию. Да ведь это настоящее воплощение отвратительного мещанства, с отчаянной цепкостью пытающегося примазаться к новому и замарать его своими липкими лапами! Недаром Брих так презирает дядюшку, а Мизина платит ему холодной ненавистью, не задумываясь, пускает в ход против Бриха выкраденную из его стола листовку.

К сожалению, важная сюжетная линия, связанная с образом секретаря парторганизации Бартоша, не нашла в фильме яркого воплощения. А ведь образ Бартоша принадлежит к удачам романа именно потому, что он далек от схемы, имеет свое, так сказать, сквозное действие, проявляющееся в сложных отношениях Бартоша с Брихом и другими сослуживцами, в его запоздалом чувстве к машинистке Марии Ланд, долго отвечавшей ему страхом и недоверием. Жаль, что всего этого нет в фильме, но еще более досадно, что сведена на нет чрезвычайно важная для развития образа Бриха линия его отношений с Бартошем: Брих страстно спорит с ним, но испытывает перед ним невольное восхищение и, сам того не замечая, стремится завоевать его уважение. Такой Бартош, каким он изображен в фильме, — грубоватый, прямолинейный, — не смог бы сыграть большую роль в судьбе Бриха.

Гораздо больше удач в фильме связано с обличением сил прошлого. С подлинным блеском сняты сцены в хижине на границе. Перед зрителем проходит целая галерея эмигрантов — бывших хозяев республики: краснобай адвокат, болтающий о демократии и обделывающий грязные делишки, циничный сынок из богатой семьи, пытающийся украсть драгоценности, барыня, маниакально озабоченная судьбой своих капиталов, которые страдающий одышкой муж тащит в двух чемоданах, содержанка меланхоличного заводчика, которая спешно зубрит английские фразы... Каждый из них имеет в романе свою биографию, но и в фильме каждый находит свою лаконичную, порой гротесковую, но необыкновенно выразительную кинематографическую характеристику.

В картине ставятся важные вопросы судьбы интеллигенции в дни исторического для Чехословакии перелома. Но если бы авторам фильма удалось более ярко изобразить путь Бриха к приятию новой действительности, то есть найти более сильные художественные средства для перевода на язык кино основного содержания романа, то этот фильм, по верному замечанию одного из чешских критиков, превратился бы в крупное явление чехословацкого киноискусства.

Зрители участвуют в создании фильма

Обсуждение началось

Нет, мы не ошиблись, напечатав сценарий Б. Метальникова «Алешкина любовь». Это интересное и острое произведение кинодраматургии не могло не вызвать многочисленных живых читательских откликов.

Наши внимательные, душевно заинтересованные в судьбах киноискусства читатели прислали в редакцию свои отзывы, пожелания и критические замечания по сценарию.

Некоторые из них более суровы, в других отмечаются главным образом положительные стороны сценария, но во всех присланных письмах одинаково ярко выражено желание увидеть на экране облик современника, показанный с наибольшей полнотой, правдиво и глубоко, увидеть жизнь нашу в движении, в развитии, так, чтобы предстало в фильме то новое, светлое, радостное, чем она сегодня наполнена. А сколько интересных наблюдений содержится во многих письмах, сколько мыслей о том, как должна быть показана на экране тонкая сфера человеческих чувств — любовь и дружба!

Итак, перед нами читательские письма.

Вот что пишет из города Орла геолог Г. В. Малюченко, вспоминая свою работу в песках Кзыл-Кума и протестуя против «сгущения красок» в обрисовке героев сценария:

> «За внешней, возможно, грубоватостью в людях изыскательских специальностей всегда скрываются большие сердца. И это позволяет им работать в сложных условиях. В экспедициях получается «естественный отбор», из них очень быстро исчезают те, кто не обладает большим сердцем и чувством локтя.
>
> ...Мы можем ругать свой цыганский образ жизни, но с первым весенним лучом поле зовет нас очень настойчиво.
>
> ...Ваш Алеша получился каким-то князем Мышкиным на новый лад. Он мил и хорош, так же как мил и хорош, но жалок князь Мышкин,— не более...».

На эти же стороны характера героя сценария — юного Алеши — указывает в своем письме З. П. Вячкилева из Москвы. Она пишет: «Что это за Христосик Ваш Алешка?» И далее, резко критикуя образ Зинки, указывает на то, что традицией русской литературы всегда было показывать героев душевно «чистыми, как родник»... Здесь мы позволим себе не согласиться с читательницей. Она неверно прочла образ Зинки, не увидела, что в душе своей это хорошая, честная и чистая девушка, для которой внешняя грубость лишь маска, необходимая ей, чтобы спрятать обиду, нанесенную когда-то дурным человеком.

А вот электромонтер со станции Лобня тов. П. Н. Черняев увидел в сценарии Б. Метальникова главным образом его светлые, положительные стороны.

> «Тема, поднятая кинодраматургом Метальниковым, мне близка, потому что я сам когда-то был бурильщиком. Слов нет, в целом сценарий удачный, хорошо читается и, очевидно, с интересом будет смотреться.
>
> Образ Алешки удачен. Он напоминает мне образ Олега из пьесы «В поисках радости», хорош также и образ Зины...
>
> Но мне хочется отметить, — пишет тов. Черняев, — что, на мой взгляд, портит сценарий. В ногах его чистой поэзии путается серый прозаизм, безвкусица, пошлость, то, от чего в фильме надо избавиться...».

К числу неудачных образов сценария тов. Черняев относит образ Лизы, ему не нравится сцена в овраге и мораль Сергея: «Все живое о живом думает...».

Заканчивает свое письмо в редакцию тов. Черняев так: «От души рад, что напечатали сценарий. И если можно, печатайте побольше таких сценариев, они трогают, волнуют. Кому я давал читать — всем нравится. Ждем фильма».

«Разрешите и мне» — так озаглавила свое письмо читательница Нази Элиашвили из Тбилиси. Ее

отзыв суров и резок. Она вспоминает многие плохие фильмы, вроде «Девушки с гитарой», «Зеленых огней», «Майи из Цхнети», и задумывается над тем, чему научит молодых людей сценарий «Алешкина любовь».

> «Герои этого сценария не являются олицетворением представителей нашей прекрасной молодежи. Следовало показать ту кипящую жизнь, которая так могущественно воспитывает и перевоспитывает нашу молодежь».

Серьезные критические суждения о сценарии «Алешкина любовь» высказал в своем подробном отзыве А. Кузнецов из г. Вольска. Его аргументированное письмо представляет, как нам кажется, большой интерес, поэтому мы приводим его лишь с небольшими сокращениями.

> «Облагораживающее воздействие любви — сильной, чистой, возвышенной (да простится мне это «немодное» прилагательное) — достойная искусства тема.
>
> Как же она решена в сценарии Б. Метальникова?
>
> Алешкина любовь — идеальная.
>
> Такой ее показывает драматург — и мы ему верим, мы так ее и воспринимаем.
>
> Бояться слова «идеальная» не следует и незачем: в нашей действительности есть немало идеальных явлений, которые служат примером, образцом для подражания.
>
> И я уверен, что и Алешкина любовь, и сам Алешка, каким он с глубочайшей сердечной симпатией нарисован драматургом, станут примером и образцом для многих.
>
> За это Б. Метальникову столь же сердечное спасибо.
>
> Но драматург, вероятно, затем, «чтоб представить заключающийся в повести конфликт в наиболее «чистом», обнаженном виде» (не могу не согласиться с комментарием Л. Погожевой), по-видимому, задался целью представить Алешкину любовь не только идеальною, но и явлением необычным, редкостным, исключительным.
>
> Возможно, получилось это помимо воли Б. Метальникова, но получилось именно так. Слишком уж многое множество «антиидеальных» взглядов и поступков, противостоящих красоте и возвышенности Алешкиной любви, нагнетает драматург в свой сценарий, чтобы, надо полагать, тем сильнее выделить и подчеркнуть ее исключительность, силу ее преображающего воздействия.
>
> Алешка, Зинка, Аркашка, Женя, Сергей, Николай — вот и все; иных молодых героев в сценарии нет. И все они, кроме Алешки, до зарождения Алешкиной любви жили нехорошо, были, по убеждению Б. Метальникова, людьми циничными, морально неустойчивыми, а то и просто нечистоплотными.
>
> Только Алешкина любовь одних переродила, очистила от скверны, а других заставила по крайней мере по-иному взглянуть на женщину (я имею в виду Николая и Сергея). Чрезмерное обилие черной краски подчас дает эффект, обратный тому, какого замыслил добиться художник.
>
> Речь идет не об обязательности какого-то арифметического соотношения хорошего и плохого. И все же, право, не следует забывать о законах диалектики: количество-то может ведь и в качество перейти!
>
> И мне кажется, что именно э т о и произошло в данном случае. Иным мне рисуется облик подавляющего большинства советской молодежи нашей поры.
>
> Возможно, Вы, тов. Метальников, возразите: «Однако я видел такое». Что же, быть может. Где-то, как единичное явление, могло быть и так. Но тут позвольте привести высказывание хорошего, умного и уж никак не «бесконфликтного» драматурга В. Розова: «Нельзя механически, в точности переносить все жизненные ситуации на сцену. Тут в противном случае может получиться, как у писателя, которого зло высмеял Салтыков-Щедрин: вижу забор — говорю: забор; вижу поясницу — говорю: поясница. Действительно, этот метод очень прост. К сожалению, поэтому он пользуется успехом у некоторых авторов» («Литературная газета», 1960, № 40).
>
> А может быть, Вы возразите иначе: «Из множества фактов я отбирал те, что нужны мне для наиболее яркого и драматически впечатляющего воздействия на будущего зрителя, для наиболее полного образного решения моего замысла».
>
> Что ж, отбор фактов ни у кого из писателей, исповедующих социалистический реализм, не может встретить ничего, кроме одобрения. Только мелкий натурализм, скользя по поверхности жизненных явлений, описывает все, что подвернулось под руку, мешает кислое с пресным и в борщ кладет ананасы, а в кисель—горчицу.
>
> Однако при отборе факты всегда преломляются через призму мировоззрения художника; он, отбор, должен быть таким, чтобы идейно-художественное звучание произведения не искажало подлинной жизненной правды, чтобы его образ был обобщающим, типическим, даже если в основу положен частный случай...
>
> — А как же арбузовская Валька-дешевка из «Иркутской истории»? — возразите Вы.
>
> Да, образ Вальки отлично выписан Арбузовым. Да и Ваша Зинка хороша, я верю ее любви.
>
> Однако и разница немалая. Вальку окружают хорошие люди, вместе с Сергеем ее принимает в свою семью чудесный коллектив шагающего экскаватора. Он-то и довершает ее преображение, начавшееся с любви к Сергею, зародившееся в тот момент, когда он заставил ее поверить в то лучшее, что заложено в Вальке-человеке. И довершается это преображение уже после смерти Сергея — в той ненавязчивой и тактичной заботе, какой окружила бригада вдову товарища, в совместном труде и общих делах.
>
> А Зинка? Что преображает ее, кроме Алешкиной любви? Право же, прочитав от корки до корки сценарий трижды, я этого так и не знаю. Видимо, дружба, труд, коллектив не

играли и не сыграют тут никакой роли. Потому-то для меня остается загадкой: какой станет Зинка в труде и дружбе, найдет ли она настоящее и достойное место в коллективе или будет только верной мужниной женой...

Но ведь именно этот вопрос, в конце концов, самый главный. И Арбузов превосходно понял его, убедительно показав, что кассирша Валька не только перестала быть «дешевкой», но и стала Человеком.

Драматург, наверно и даже бесспорно, мысленно представляет своих героев не только в их отношении к женщинам и любви, но и в труде, в исполнении долга, в общественной жизни. Однако меня, читателя и зрителя, он оставляет в благом неведении. И вот я, так и не зная всей полноты и многогранности облика, например, Николая и Сергея, не видя их в труде и в общих делах, вправе невзлюбить их за один только цинизм и моральную нечистоплотность. Более того, дополняя своим воображением и опытом недосказанное автором, я вправе также допустить, что они столь же циничны и нечистоплотны и во всем остальном.

...Л. Погожева замечает в своем комментарии, что «герои сценария показаны как бы изолированными от окружающей жизни». К этому справедливому замечанию следует добавить, что изолированы они также и от... самих себя. Вот что я имею в виду.

В нашем обществе тысяча или пять человек — всегда коллектив, если они живут и трудятся вместе. Даже изолированные почему-либо от окружающей жизни, они не перестают чувствовать себя коллективом, частью большой советской семьи.

Тихоокеанская эпопея Асхата Зиганшина и его товарищей — убедительное тому доказательство.

Советские люди всюду остаются советскими, коммунисты — коммунистами, комсомольцы — комсомольцами.

Именно это и типично для нашего времени.

Редкие выродки, сорняки, плесень, стяжатели и просто бездушные люди — суть исключения, лишь подтверждающие типичность общих примет советского общества.

А попробуйте в характерах, в поступках героев «Алешкиной любви» отыскать эти приметы времени! О нем говорят только такие чисто материальные аксессуары, как автомашина, грейдер, буровая вышка, да еще упоминание о колхозе.

...Несколько слов о финале.

Счастливый конец — сценарию венец, не так ли?

Но ведь в подобной, изолированной от нашей жизни обстановке, пожалуй, конец-то был бы скорее трагическим: столкновение Алешки с подлостью и мерзостью старого, позавчерашнего дня вряд ли окончилось бы так безболезненно.

Б. Метальников, видимо, не заметил, что острый и принципиальный конфликт между старым и новым, конфликт непримиримый он решил несколько благодушно, в духе блаженной памяти бесконфликтности, весьма необоснованно сняв под конец остроту и накал борьбы...

...А так хочется увидеть на экране яркий и правдивый рассказ о прекрасной и могучей силе Алешкиной любви! Однако для этого талантливому драматургу, мне думается, надо пересмотреть очень и очень многое».

О глубокой заинтересованности в результатах работы над сценарием и фильмом «Алешкина любовь» свидетельствует письмо тов. Кузнецова.

И хотя, по всей вероятности, не со всеми высказанными в письме замечаниями согласится автор сценария, все же он, конечно, к ним прислушается.

И не только автор, но и постановщик фильма, который, работая с актерами, сможет многое углубить в сценарии, осветить как бы новым светом.

В отличие от тов. Кузнецова пенсионер Н. А. Четкасов из Ленинграда совсем недоволен сценарием «Алешкина любовь». Он даже не видит возможности его доработать и «спасти». «В своей основе сценарий порочен и не стоит того, чтобы его экранизировать».

Такая оценка противоречит мнению авторов ряда других писем, подчеркивающих, что сценарий написан с большой любовью к человеку, с хорошей и светлой мыслью.

Об этом пишет нам, например, из села Березово, Тюменской области, тов. М. А. Изюмов — инженер-геофизик:

> «Мне кажется, что фильм должен быть хорошим. Нужно подобрать молодых артистов. Хочется видеть геологов веселыми, живыми, остроумными людьми... Сюжет будущего фильма подкупает своей простотой, отсутствием вымышленных, сложных нагромождений. Это и ценно...»

«Фильм должен быть!» — так озаглавил свое письмо-рецензию на сценарий Ф. Я. Струмилин из Харькова. Он пишет:

> «О любви прекрасной и чистой, о любви юношеской, романтической и бескорыстной рассказал Б. Метальников в сценарии «Алешкина любовь». Идя по стопам Чехова, кинодраматург видит в человеке прекрасное, порою скрытое за внешней грубостью, черствостью, прекрасное, еще не проявившееся».
> «Любовь бывает!..— заканчивает свое письмо тов. Струмилин, не соглашаясь с критическими замечаниями в послесловии к сценарию.— Именно о том, что любовь бывает, любовь есть, о том, что в жизни есть прекрасное, облагораживающее человека, о том, что прекрасное неминуемо побеждает, рассказывает сценарий «Алешкина любовь». Об этом должен рассказать и фильм».

Об этом же пишут супруги Ивановы из Ленинграда:

> «Сценарий нас настолько захватил, что мы даже поспорили немного в отношении его достоинств, но в одном мы пришли к соглашению сразу: если фильм будет ставиться, то постановщиком его должен быть Г. Чухрай. Нам очень нравятся его фильмы. В по-

становках Чухрая всегда много чувства, теплоты и в то же время сдержанности, а также каких-то неуловимых штрихов, которые помогают пронести лейтмотивом через весь фильм всю гамму человеческих переживаний... Алешу, думается, должен играть артист, исполнявший главную роль в «Балладе о солдате...»

Из Мурманской области пришло письмо матроса-музыканта Д. Назарьева. Отмечая некоторые недостатки сценария, он в заключение говорит:

«Но все-таки тема очень хорошая, а главное, новая. В современном искусстве ведь почти нет фильмов для наших юношей и девушек, молодых людей, вступающих в новую жизнь. Фильмов о настоящей, благородной, смелой любви. За исключением «Баллады о солдате», везде любовь так, сбоку припека, и то все ссоры, подозрения, разводы... Очень хочется увидеть повесть об Алешкиной любви на экране».

Ничего не скажешь, правильную мысль высказал тов. Назарьев — действительно, деятели кино не в меру увлекаются изображением семейных неурядиц! И серьезным упреком для них пусть послужат слова нашего читателя!

Товарищи В. П. Сизов и Р. П. Козлов из Солнечногорска прислали в редакцию письмо с подробным критическим отзывам. Они упрекают автора сценария в упрощении и «огрублении» образов Николая, Сергея, Женьки и Лизы.

«Кто они сейчас? — спрашивают авторы письма.— Бледные тени с именами! Николай, к примеру... Что мы знаем о нем? Только то, что он водитель семитонного «МАЗа», что он может работать у лебедки, и все? А чем он увлекается, что любит... Не может человек жить, ничем не интересуясь, ничего не любя, жить только для того, чтобы есть и работать! Не может!..»

Но в целом сценарий «Алешкина любовь» авторам этого умного и взволнованного письма нравится, и они заканчивают свой отзыв так:

«Песнь о любви написана с искренним волнением души и сердца, пусть с некоторыми «загибами», но с жаром больших человеческих чувств. И огромна заслуга автора, который заставил нас содрогнуться, дал понять, что любовь может перевернуть человека, заставить жить по-новому, по-человечески просто и верно!»

В. Булаков из Майкопа пишет нам о «прекрасной идее сценария, которая, однако, по его мнению, не получила еще достаточного развития». Алла Крылова в своем письме от имени молодежи просто благодарит сценариста за его труд и заявляет: «Мне кажется, что Ваш сценарий — одно из лучших произведений о наших современниках».

Иван Паньков из города Долгопрудного написал свой отзыв в виде письма герою сценария — Алешке.

«В общем, одобряю твою линию, Алешка! Трудно, конечно, делать дело! Не получается с первого раза ложить керн, бывает! Со второго раза давай. И товарищи у тебя все-таки верные, помогут в случае чего... Теперь о главном, о твоей любви. Похож чем-то ты на тех ребят, о которых В. Розов пьесу сочинил «Неравный бой»... Хочу сказать, что кинематографисты — народ горячий, заспорят о твоей любви, комиссию составят и переделают твою любовь, чтобы всем нравилась. Боюсь за твою любовь, Алешка, как бы ее не уронили...».

Читатель М. Подольский из Курска прислал в редакцию очень интересную, вдумчивую статью о том, каким он видит будущий фильм. И в этом взгляде выражено такое глубокое уважение к сценарию и такая забота о том, чтобы фильм был как можно лучше, что от души хочется поблагодарить автора письма, который, как он пишет, «очень полюбил Алешку».

Из г. Лысьва, Пермской области, пришло письмо от Г. Гиссера:

«С большим волнением я прочел киносценарий «Алешкина любовь». На мой взгляд, тема сценария большого морально-этического звучания. Он рассказывает об облагораживающем воздействии чистой, светлой, целомудренной любви.

Мне кажется, что режиссеру-постановщику, который найдет себе единомышленника в лице Метальникова, автора баллады о любви, будет радостно работать в наш век больших дерзаний и свершений над воплощением темы и образов сценария на экране.

Желаю успехов съемочной группе фильма».

В критических отзывах, которые прислали в редакцию читатели М. Ткачук из Кировограда, И. Щеголева и И. Кирпичева (Ленинград) и Т. Хайретдинова, заключены интересные, дельные замечания. Вместе со всеми другими пришедшими в редакцию письмами о сценарии «Алешкина любовь» мы передадим их автору — Будимиру Метальникову — и в одном из ближайших номеров журнала предоставим ему слово для ответа. Пусть он расскажет нашим читателям о том, как идет работа уже над фильмом «Алешкина любовь».

И право же, очень хорошо, что у этого фильма оказалось так много внимательных, горячих, заинтересованных «соавторов».

БРАТСК. СТРОИТЕЛЯМ ГЭС Евгению Верещагину, Лизе Бердиной, Михаилу Семеновичу Ротфорду, Альберту Филину, Борису Сальникову, Болеславу Тишкину

Дорогие товарищи!

Вы, вероятно, помните, как в 1958 году к вам на строительство Братской ГЭС приезжала кинодраматург Валентина Спирина. Она познакомилась с вашей жизнью и трудом, ее восхитила история подвига «лэповцев» — строителей линии электропередачи Иркутск — Братск. Она решила написать о том, что увидела, узнала в те дни.

И вот сценарий написан. Конечно, это не протокольная запись истории строительства ЛЭПа и не фотопортреты людей, с которыми В. Спирина встречалась в Братске. Художественные образы не претендуют на точное воспроизведение событий, человеческих биографий. Задача художника — создать обобщенные образы людей, в которых воплотилась бы поэзия нашего времени. К этому и стремился автор сценария.

До того как начнется постановка фильма по этому сценарию, мы хотели бы узнать ваше мнение о нем.

Мы хотели бы также узнать мнение об этом сценарии других читателей нашего журнала. В наши дни зрители фильмов не довольствуются пассивной ролью «потребителей» искусства — своими советами, замечаниями, критикой, товарищеским «подсказом» они сами участвуют в создании художественных произведений.

Вот почему мы публикуем здесь сценарий «Линия жизни» с просьбой к строителям Братской ГЭС и другим читателям поделиться на страницах журнала мнениями о нем. Такой обмен мнений пойдет на пользу не только автору именно этого сценария, но и другим драматургам и киноработникам.

Ждем ваших писем, товарищи!

Редакция журнала «Искусство кино»



Валентина Спирина

ЛИНИЯ ЖИЗНИ

Вздыбленная торосами, занесенная снегами белая Ангара. Белые отвесные скалы возвышаются по ее берегам. Белый лес. Белое холодное небо. Тишина. И вдруг эту тишину нарушает негромкий шум мотора. Сверху, со скалы, виден игрушечно маленький автобус. Одинокий автобус выглядит здесь беспомощно и необычно. И пока он, дребезжа и подпрыгивая, пробирается по Ангаре, на экране встает название фильма — «Линия жизни». Сменяются титры.

Автобус идет все медленнее, медленнее и совсем останавливается, застряв в снегу. Отчаянно буксуют колеса и замирают. Снова тишина. Кажется, что автобус пуст. Наконец не сразу открывается дверь и вылезают молодые ребята. Одежда их не приспособлена для здешних мест. Они в пальто, в ботинках, некоторые в шляпах. Среди них три девушки.

— Ну-ка, где тут у вас Сибирь, покажите! — весело кричит Вадим Шелковников, последним выскакивая из автобуса и сразу же проваливаясь по пояс в снег. Ребята вытягивают его из сугроба, он смеется. И смех его звучит одиноко. Зябко поеживаясь от холода, в полном молчании, ребята смотрят по сторонам. Необычная, суровая красота этих мест поражает и подавляет их. Только одна из девчонок как ни в чем не бывало достает из сумочки зеркальце, смотрится. Вадим Шелковников отряхивает снег со своей щегольской спортивной куртки. Красивый парень. Такие лица, как у него, нравятся и запоминаются с первого взгляда.

— Белое безмолвие, — усмехается Вадим. — Джек Лондон!

— Что ж вы хотите. Кондовая Сибирь, нетронутая цивилизация, — изрекает Марат Сорокин. Это самый молодой парнишка в компании, румяный, стеснительный. За спиной у него гитара.

Вадим громко кричит, и ему откликается отчетливое эхо. Ребята начинают кричать по очереди и все вместе, перекликаясь с эхом.

Из автобуса вылезает шофер, мрачный парень в полушубке. Молча обходит вокруг автобуса. И все смолкают, выжидающе глядя на шофера. Он зло сплевывает, закуривает.

— Что предпримем, водитель, а? — неунывающе спрашивает Вадим.

— А ничего. Сейчас пойдете прямиком по Ангаре. На левом берегу увидите палатки. Это и будет поселок «Новый».

Пауза. Ребята переглядываются.

— Не боись. Не спутаешь. Тут на триста километров кругом другого жилья нету, — бурчит шофер.

— Неплохо для начала, а? — усмехается Вадим, оглядываясь на ребят. Приунывшие, усталые лица.

— Не больно тут далеко. Километров шесть и то небось не будет. В Сибири-то как говорят: «Сто километров — не расстояние, сто грамм — не водка, сто рублей — не деньги!» — невозмутимо говорит шофер.

Здоровенный, рослый парень — Сказкин — громко расхохотался. Он вообще весельчак, часто смеется в самое неподходящее время, когда остальным не до смеху.

— Комедия!

Шофер с мрачной насмешкой смотрит на ребят. Вадим, перехватив его взгляд, хмурится:

— Ну, ноги в руки и пошли! Вещи оставляем в машине!

Подхватив под руки двух девушек, Вадим двинулся по Ангаре. За ним плетутся остальные.

— Эй, друг, — догоняет Вадима шофер, — шагай впереди всех! У «Нового» свернешь направо, там спросишь. Найдешь диспетчерскую, скажешь, чтоб за мной трактор прислали! А то я здесь прозагораю на морозе.

— Есть! Ребята, я вперед! — Вадим, насвистывая, зашагал вперед. Оторвавшись от ребят, он оглядывается: они бредут, утопая в снегу, спотыкаясь. Оборвал свист:

— До чего бодро идете! Почти как на похоронах!

Сказкин фыркает.

— Путники! Помните, впереди вас ждут кровати и горячий борщ! Пусть мысль о борще согревает вас! — махнув рукой, под общий смех Вадим шагает дальше по Ангаре. Насвистывает песенку Ива Монтана «Я тебя люблю».

Вадим, насвистывая, поднимается по крутому берегу Ангары, поросшему лесом. Где-то рядом слышен шум машин, грохот самосвалов, голоса. Прогудел длинный протяжный гудок, и после гудка все смолкло: шум машин и голоса. Вадим с удивлением прислушивается. Не спеша идет дальше.

— Что вы стоите?! Бегите! — раздается отчаянный крик. Он оборачивается, видит девушку.

Проваливаясь, барахтаясь в снегу, она спешит к нему. Подбегая, роняет в овраг сумку. На снег посыпалось все содержимое. Вадим поднимает вещи. В глаза ему бросается тоненькая брошюрка «Как свести веснушки». Смеясь, он протягивает книжку девушке:

— Держите свою библиотеку!

Он успевает заметить рыжие волосы, выбившиеся из-под ушанки, встревоженные глаза. В следующее мгновение она потянула его за рукав и толкнула в овраг. Оба падают в глубокий снег в кустарник. Вадим царапает о кусты лицо. Поднимает голову:

— Вы что?

— Вы же в зоне взрыва! Сумасшедший! Гудка не слышали?!

И в этот момент раздается первый взрыв. Совсем недалеко рассыпается диабазовая скала, конусом возвышавшаяся над лесом. Грохоча несутся вниз к Ангаре камни. Клубы черного дыма и каменной пыли застилают все небо и лес.

Вадим зажмуривается. А когда открывает глаза, видит, что девушка стоит во весь рост и щелкает фотоаппаратом. Вадим хватает ее за плечи, пригибает к земле. Она пытается вырваться:

— Пустите, сейчас же!

— Лежите! — приказывает он. — Нашли место фотографией заниматься!

— Это для газеты! Вы мешаете мне работать! Вы будете отвечать, если номер сорвется! Слышите?!

Она едва не плачет. Они барахтаются в снегу. Вадим крепко держит ее за плечи. Второй взрыв, еще более сильный, чем первый, потрясает воздух. Вздрагивает лес. Вадим прижимает к себе девушку, словно пытаясь загородить ее собой. Черный дым стелется по снегу. В двух шагах ничего не видно. Наступает тишина. Это только короткая пауза. Совсем близко от своего лица Вадим видит два серых глаза, полуоткрытый рот, рыжую прядь волос.

— И часто это у вас бывает? — спрашивает он.

— Каждый день, — почему-то шепотом отвечает она.

Третий взрыв. Оба снова пригибаются. Наконец все смолкает. Утихает грохот и скрежет камней, будто морской прибой уносит их. Минуту они продолжают лежать рядом. Смотрят друг на друга: он с любопытством, она растерянно. Спохватившись, она резко высвобождается из его рук, вскакивает. Он тоже встает. Неуловимо все изменилось вокруг. Исчезла диабазовая скала. Камни, глыбы на снегу. Вадим поворачивается к девушке. Теперь ее можно разглядеть как следует. Ей лет девятнадцать. Чувствуя себя неловко, она напускает на себя строгий вид и от этого становится еще смешнее. Шапка съехала на бок, рыжие волосы висят в беспорядке.

Вадим вдруг рассмеялся. Глядя на него, девушка тоже смеется. Так они стоят в овраге, по колено в снегу, и хохочут, глядя друг на друга.

— А вы, собственно, чему смеетесь? — спохватывается она.

— Веселенькая история. Не успел приехать — и уже столько острых ощущений. Вас как зовут?

— Весна...

— Что — весна?

— Фамилия моя Весна. Варя Весна.

— Поэтично. Зимой в тайге я повстречался с весной, — смеется он.

— Ладно, смейтесь, без меня вам плохо пришлось бы... — Она осматривает свой аппарат и вдруг сердито, с отчаянием: — Из-за вас аппарат испортила! Снег набился!

Вадим осматривает ее аппарат:

— Это я могу поправить... Меня зовут Вадим Шелковников. Я возьму ваш аппарат... — Он не договорил. Снова взрыв. И оба пригибаются к земле.

Взрыв. Со звоном летят стекла. Ветер врывается в разбитые окна, подхватывая и разнося по комнате бумаги, лежавшие на столе. Качается рама на одной петле. Барак. Письменный стол, телефон. Железная печка. Походная кровать, покрытая клетчатым пледом. И девушка, закутанная до самых глаз платком, печатает на машинке. Ребята держатся вместе, стайкой. Невысокий человек лет сорока пяти подбирает бумаги, слетевшие со стола. Это Лазарев. Внешность у него на первый взгляд самая заурядная. Держится он властно, сурово. Рабочая одежда сидит на нем ловко, даже франтовато. Из-под куртки видны белая рубашка и яркий модный галстук.

Выбиты все стекла. В пустые окна виден палаточный поселок, приютившийся у диабазовой горы. Из занесенных снегом палаток тоненькими струйками поднимается дымок.

— Сейчас нас всех в тайгу наладят, — шепчет Сказкин. — Лес рубить.

— А ты почем знаешь? — так же шепотом спрашивает Марат.

— А я все знаю. Два года на такой стройке отгрохал. Известно, с чего все начинается. Сейчас начальство скажет пламенную речь-пятиминутку. — Сказкин подмигнул на Лазарева и скороговоркой: «Товарищи, работ по специальностям у нас пока нет. Перед нами одна боевая задача—в короткие сроки развернуть строительство. Вы смелый, молодой народ, и мы вас мобилизуем на самую ответственную работу, в тайгу, рубить лес». Скажет так — и привет!

— Ну что же вы, проходите, одевайтесь! — приглашает Лазарев. И сам начинает одеваться. Надевает куртку на меху, шапку. Ребята подходят ближе.

— Будем знакомы, товарищи москвичи. Я — Лазарев. Начальник ЛЭПа. Речей говорить не будем. С речами вас, надо думать, провожали из дома. Работ по специальностям у нас пока нет. Плотину в этом году строить не начнем.

Ребята оглядываются на Сказкина, тот подмигивает.

— Сначала надо построить жилье, мастерские, промбазу. А потом уж приступать к основным сооружениям. Народ вы молодой...

— Боевой... — с затаенной насмешкой подсказывает Сказкин.

— А это мы еще поглядим. Вот пошлем вас на ЛЭП...

— Рубить лес, — вставляет Сказкин.

— Да, рубить трассу.

Сказкин фыркает.

Ребята, глядя на него, смеются.

— В чем дело? — нахмурился Лазарев. И смех постепенно смолкает. — Сразу предупреждаю: на ЛЭП беру только добровольцев,— строго продолжает Лазарев.— Жизнь в тайге, в палатках, работа тяжелая.

Поежившись, он поднимает воротник куртки, надевает меховые рукавицы. Прохаживается по комнате. Ребята посинели от холода. Ветер гуляет по бараку. Одна из девушек пританцовывает на месте, пытаясь согреться. Марат дует на озябшие пальцы. Ребята перешептываются, обсуждая слова Лазарева.

— Уж ехать, так всем. Пусть будет в тайге бригада москвичей, — вслух говорит Марат.

— Нет, — обрывает его Лазарев. — Поедут самые сильные. — Он неприязненно смотрит на девушек, и они, смущаясь под его взглядом, встают, словно перед экзаменатором. Три девчонки, похожие одна на другую; миловидные, робкие, в клетчатых ковбойках и лыжных брюках. Тишина.

Вздохнув, Лазарев поворачивается к Марату.

Марат вспыхивает под его взглядом.

— ЛЭП — это не пионерлагерь на лоне природы. ЛЭП — прежде всего сроки. Каждый день нужно вырабатывать норму, — жестко говорит Лазарев.

Пауза.

— Я сам люблю романтику. С удовольствием читаю Джека Лондона в свободное время. Но когда я отправляюсь в плавание, я хочу иметь крепкий корабль и надежную команду. Я не желаю заделывать пробоины в каждом порту.

И мягче:

— Подумайте, ребята. Некоторым лучше остаться здесь, в «Новом». Здесь тоже очень нужны люди. Подумайте...

Марат слушает его, обиженно моргая.

Гремит музыка. Временный клуб — дощатый длинный сарай, тускло освещенный. В тесноте танцуют пары: парни в шапках и телогрейках, девушки в ватных брюках и в платках.

Марат и Сказкин заходят в клуб, с любопытством осматриваются.

— Поглядим на местный «Гранд-отель», — ухмыляется Сказкин.

Внезапно гаснет свет, замирает радиола.

— Ну, что там опять? Свет! Наказание, а не танцы! — раздаются сердитые, недовольные голоса в темноте.

— Спокойно! Обыкновенное дело — свет выключили!

— Вот погодите, ЛЭП построят...

— Что ж нам, до ЛЭПа не танцевать, что ли?!

Смех, шум. Кто-то зажигает карманный фонарик, и луч его бродит по залу, выхватывая из темноты отдельные лица. В углу какая-то возня, тяжелое дыхание, сдавленные голоса.

— Пусти руку, говорю! — сердито возмущается девичий голос.

— Ты что смеешься? Я тебя час на морозе жду! Сказала, что выйдешь, а сама...— отвечает мужской голос.

— Хочу выйду — хочу нет! Пусти!

— Эй, друг, полегче! А то я тебя живо вежливости обучу! — зло произносит второй мужской голос.

— А ты кто такой?! Двигай отсюда!

В разных концах зала вспыхивают фонарики, лучи их направляются в этот угол. И мы видим, что там драка. Загорается свет. Заиграла радиола. Томный голос запел о южных ночах и о Черном море. Дерутся два парня. А черноглазая девчонка с озорным веселым лицом стоит рядом, с любопытством наблюдая за ними.

— Надо же, а? Подрались...

Девчонка выделяется среди всех, она одна в туфельках на каблучках, в облегающем свитере. Все трое привлекают внимание зала.

— Опять шахиня развлекается!

— Эй, прекратите безобразие!

Ребята разнимают дерущихся. Долговязый мрачный парень рвется к своему противнику, но его держат за руки. Противник ретируется в толпе. А девушку окружают кольцом. Десятки глаз направлены на нее.

Возмущенные голоса:

— Как танцы, так из-за нее скандалы!

— Вечно эта шахиня турниры устраивает!

Марат сочувствующе, взволнованно смотрит на Шурку. Сказкин хохочет. Пауза.

— Вывести ее из зала! — раздается чей-то громкий голос.

Шурка с вызовом смотрит в толпу:

— Сама уйду! Подумаешь! — Она вырывается из круга, срывает с вешалки свой ватник.

И снова гаснет свет. Суматоха, шум.

Луч фонарика мечется по снегу. «Улица» — проезд между палатками. Медленно бредет Марат. Стеной валит крупный густой снег. Пройдя немного, Марат останавливается, не зная, куда идти. Он видит впереди темную фигуру.

— Послушайте, — подходит он. — Как пройти в контору к Лазареву?

Ему не отвечают. Он слышит горькие всхлипывания. Приблизившись вплотную, Марат направляет фонарик. Это женщина. Она резко оборачивается, и Марат узнает Шурку. Растрепанные волосы, белые от снега, лицо в слезах, глаза злые. Ватник расстегнут, видна голая шея. Марат поспешно гасит фонарик. Растерянно молчит, не зная, уйти ему или заговорить. Робко:

— Послушайте... вы так простудитесь...

— А вам какое дело? Ступайте отсюда! И простыну, и заболею, и, может, даже умру! Назло! — всхлипывает она.

Он молча сдергивает с шеи теплый шарф и набрасывает ей на голову. Она вздрагивает, удивленно, настороженно вглядывается в его лицо. Почувствовав, что он не собирается смеяться над ней, она успокаивается. Машинально вытирает слезы концом его шарфа. Оба молчат.

— Пошли, что ль, провожу вас до Лазарева! — наконец предлагает она, тяжело вздохнув. Они идут между палатками. Марат освещает путь фонариком. Шурины ноги в туфельках тонут в сугробах.

— Откуда приехали-то? — спрашивает она.

— Из Москвы. А на рассвете дальше едем. На ЛЭП. — В голосе его звучат горделивые нотки.

— На ЛЭП? — Шурка останавливается, что-то напряженно обдумывает. Неясная улыбка трогает ее губы. И, тряхнув волосами, внезапно принимая решение:

— Пошли быстрее! Может, это судьба моя, что я вас встретила.

И — тайга! Бесконечная, запутанная. Смыкаются белые верхушки высоченных деревьев, и сквозь них проглядывает неприветливое, бледное небо. Над сугробами и чащами возвышается белая гора—«Старуха». Косматая, угрюмая. Отвесные скалы ее поросли густым лесом, непроходимым кустарником. Тишина.

В тишине слышен голос Лазарева:

— Мы могли бы начать перекрытие Ангары хоть сейчас. Но не хватает электроэнергии для этих грандиозных работ. Поэтому мы вынуждены вести ЛЭП — линию электропередачи — через тайгу, из Иркутска в «Новый». ЛЭП — наша надежда, судьба всей стройки...

Лазарев и Вадим направляются к горе. У подножия ее стоит трактор. Вадим останавливается, глядя на эту дикую гору, слушая тишину, шорох леса, деловитый стук дятла. И эта тишина, и глухой лес со столетними деревьями настраивают его на восторженный, поэтический лад.

Лазарев, понимая его состояние, молча стоит рядом.

Вадим улыбнулся Лазареву. Они медленно пошли дальше. Вадим поеживается, он замерз, выглядит нелепо в своей щегольской куртке.

— Вы окончили МЭИ с отличием? — спрашивает Лазарев.

— Да, факультет гидросооружений. Моя специальность — плотины.

Вадим изо всех сил старается держаться солидно, как и подобает взрослому инженеру.

Лазарев внимательно, изучающе смотрит на него:

— Что ж, вы можете вернуться в Москву. По закону мы не имеем права задерживать молодых специалистов, если не предоставляем им работы по специальности.

— Ну, знаете, я вам не мальчишка туда-сюда кататься!

Лазарев усмехнулся одними глазами:

— Понимаю. Просто я объясняю вам ваши возможности. Вы можете также работать в «Новом» в проектном отделе. Там очень нужны молодые специалисты.

— Ну а ближе к делу, — нетерпеливо перебивает Вадим. — Я хочу остаться здесь, на ЛЭПе. Плотины все равно пока нет...

Лазарев хочет что-то сказать, но Вадим снова перебивает его:

— Знаю: трудности и все такое. Меня это устраивает. По крайней мере год пройдет быстрее. И вообще, самостоятельная работа. Я ведь приехал сюда, чтоб стать настоящим инженером.

— Так... А сколько вам лет, Вадим?

— Петрович, — строго поправляет Вадим.

— Вадим Петрович, — послушно поправляется Лазарев. — Так сколько вам лет?

— Уже двадцать три. А что?

Сверху, с дерева, падает снежный ком на плечи Вадима. Он поднимает голову и видит птицу. Тревожно кружась, птица перелетает с дерева на дерево. Лазарев останавливается, замирает.

— Кедровка, — шепчет он. — Заметила человека, волнуется.

На мгновение он преображается, перед нами просто маленький, уже немолодой человек с добрым удивленным взглядом. Мечтательная улыбка трогает его губы.

— Завтра здесь на протяжении целого километра ни одной шишки не останется. Кедровка сделает запасы.

Вадим с любопытством слушает, улыбаясь удивленно и чуть насмешливо. Он еще не видел Лазарева таким. Лазарев, заметив его улыбку, насупился.

— Деловая птица, — громко произносит он, шагая дальше. И снова это сосредоточенный сердитый человек, чем-то озабоченный и недовольный. — Конечно, ЛЭП — великая школа для инженера, — после паузы говорит он. — Я считаю, что для того, чтобы научить человека плавать, надо бросить его в реку на самое глубокое место. Вот я вас и брошу в тайгу. Будете тонуть, я рядом, спасу...

Вадим усмехается.

— Смотрите: вот так идет трасса. Шестьсот восемьдесят километров по глухой тайге, по бездорожью, по болотам. Ваш участок двадцать пять километров.

— Только и всего? — присвистнул Вадим.

Лазарев, неодобрительно покосившись на него, продолжает:

— Двадцать пять километров от двадцатого угла до горы «Старуха»...

Вадим смотрит на гору, потом на «визирку» — узкую тропку, прорубленную геодезистами, наметившими трассу.

«Визирка» уходит в глубь таежных дебрей, и вместе с аппаратом мы движемся по участку, который суждено пройти Вадиму и его бригадам.

Мы идем по чащобам, пробираемся сквозь сплошной, непроходимый кустарник, сквозь буреломы, пересекаем застывшие таежные реки и овраги, снова продираемся через лесные запутанные чащи. Тишина. Только деревья шумят тревожно и угрюмо. Это страшный путь. И пока мы движемся по тайге, мы слышим голос Лазарева:

— Вы будете со своими бригадами рубить трассу, рыть котлованы, устанавливать и бетонировать подножники для опор. Советую с первого дня помнить о сроках. Вы должны пройти свои двадцать пять километров до наступления весны. В конце апреля вы должны быть на «Старухе». Иначе в тайге начнется распутица, тогда здесь не проберешься. И мы потеряем полгода. Полгода!

— Ладно, я, как Золушка, буду помнить о последнем ударе часов, — слышен шутливый голос Вадима. — В полночь все погибнет!

Наконец мы вместе с аппаратом останавливаемся на опушке, у столба, на котором краской выведено: «20-й угол». Здесь уже раскинулись палатки. Под дощатым навесом — тракторы и бульдозер. Из палаток доносятся голоса, стук молотка. Белобрысый долговязый парень приколачивает к шесту доску с надписью: «Прорабство В. Шелковникова». Парень втыкает шест в сугроб.

В палатке ребята устраивают себе жилье: расставляют походные кровати, разбирают вещи. В углу на чемоданах лежит гитара Марата. Шура кончает мастерить стол. Она ловко орудует топором, движения ее быстры, привычны. Марат с восхищением наблюдает за ней. Пытаясь помогать, он поминутно роняет то гвозди, то молоток. Заглядевшись на нее, он размахивает молотком и ударяет себя по пальцам. Морщится, охает.

— Эх, Марат, больно? — с ласковой насмешкой сочувствует она.

— Ерунда... — Марат, покраснев, прячет ушибленную руку в карман.

— Эх, образованные, откуда у вас руки растут! — смеется Сказкин. Он берет молоток, забивает гвозди. Шурка тоже продолжает работать. Сказкин с улыбкой поглядывает на нее.

Стол готов. Сказкин шикарным, точным движением отбрасывает молоток:

— Хорош!

Ребята собираются вокруг, разглядывая неуклюжий, грубо сколоченный стол. Входит Вадим:

— Ну и стол! Красавец!

— Испытаем на прочность! — Сказкин подхватывает Шурку, усаживает ее на стол и садится рядом. Вадим тоже примостился на углу стола.

— Эй, Марат, сыграй что-нибудь грустное! — требует Шурка.

Марат послушно берет гитару и, открыв самоучитель, тоже усаживается на стол. Заглядывая в самоучитель, Марат «по складам» играет «Во саду ли в огороде». Взрыв хохота. Потом на секунду наступает тишина. Слышно, как воет ветер, швыряя снег на брезентовые стены палатки.

— Ну и обстановочка у нас, — нарушает молчание Вадим. — Как это у Джека Лондона? «Волчья морда с грустными глазами, вся в инее, раздвинув края палатки, просунулась внутрь», — цитирует он.

И все невольно смотрят на вход палатки. Края палатки раздвигаются, и просовывается морда медвежонка, белая от инея. Кто-то от неожиданности вскрикивает. Ребята завозились на столе, и стол рухнул. В палатку заходит бородатый старик, ведя на цепочке медвежонка. Все застывают от неожиданности. Сидя на полу, ребята смотрят на старика и на медвежонка. Старик со степенным строгим лицом держится очень прямо. Без удивления он оглядывает палатку, ребят, сидящих на обломках стола. Здоровается:

— Который тут у вас начальник?

— Ну я начальник, — поднимается Вадим.

Старик, смерив его взглядом, снимает заплечный мешок:

— Я Солдатов! — И это звучит в его устах как «я маршал». — Буду вас обучать деревья валить. Вроде инструктора. Когда думаешь выступать, начальник?

— Завтра в семь ноль-ноль, — отвечает Вадим.

Общее молчание. Медвежонок прохаживается по палатке, подходит к одной из девушек, та испуганно отскакивает в сторону.

Раскатами звенит песня по тайге. Эхо повторяет ее, словно тайга приветствует комсомольцев. Голубой сумрак раннего зимнего утра. Цепочкой, друг за другом, шагают комсомольцы с пилами и топорами в руках. Продираются сквозь частый кустарник, утопая в снегу. Вадим в новенькой телогрейке, в валенках ведет свою бригаду по «визирке», распевая во весь голос, чувствуя себя полководцем. Марат тащит плакат, на нем изображена гора, поросшая густым лесом. У горы лицо злобной, коварной старухи. Подпись «До горы «Старуха» всего 25 километров. Держись, бабка!» Идет Шурка с девчонками. Замыкает шествие старик Солдатов с медвежонком. За бригадами ползет бульдозер, на нем восседает Сказкин. За бульдозером движутся тракторы. Звенит песня.

И — тишина! «Визирка», место работы московских комсомольцев. Спилено только два-три дерева, смят кустарник. И все, Развороченные сугробы. А по «визирке» на

целый километр на снегу разбросаны вылущенные шишки. Вьется над деревом кедровка. Она успела за день гораздо больше.

Ребята возвращаются с работы. Не слышно ни громких разговоров, ни смеха. Все заходят в палатку. На неуклюжем столе горит керосиновая лампа-молния. Ветер налетает порывами, грозя ее потушить. Алюминиевые миски стоят на столе.

— Дежурная! — гремит в тишине голос Сказкина. — Что на ужин?

— Гуляш! — отвечает девушка в фартуке, надетом поверх ватных брюк. Она нарезает хлеб большими ломтями.

— Дашь сразу две порции плюс добавку, — приказывает Сказкин.

Вадим, сгорбившись, сидит за столом, не притрагиваясь к еде. Грязные, тяжелые от усталости руки, расцарапанное ветками лицо. Все едят в полном молчании, нехотя. В палатку, пошатываясь, ни на кого не глядя, входит Марат. Он добирается до своей кровати и падает на нее прямо в ватнике, в валенках и шапке. Шурка подходит к нему:

— А ужинать, Марат?

Он открывает глаза, силится ей улыбнуться:

— Сейчас... Только одну минуточку... — Голова его снова падает на подушку, он закрывает глаза. Шурка секунду стоит около него. Он уже спит тяжелым сном смертельно усталого человека. Шурка, вздохнув, осторожно снимает с него шапку, усаживается за стол.

— Что, уходился наш комсорг? Теперь его домкратом не поднимешь! — кивнув в сторону Марата, смеется Сказкин.

Никто ему не отвечает. Вадим смотрит на заснувшего тяжелым сном Марата, на девушку, уснувшую тут же за столом, с ложкой в руке, на осунувшиеся, измученные лица ребят. Ему становится не по себе. Тяжелая тишина. Только Сказкин и Шурка продолжают с аппетитом есть. Шурка кормит медвежонка.

Палатка. Спят ребята. Вадим, открыв свой чемодан, разбирает вещи, заботливо и аккуратно уложенные: отутюженный костюм, рубашки, галстуки, томик Блока, толстые учебники. Он листает учебник. И, вздохнув, кое-как засовывает обратно в чемодан свои вещи, захлопывает крышку. Здесь это все никогда не пригодится. Вертя в руках свой талисман, смешную собачку на цепочке, он задумывается, разглядывая его. И снова, тяжело вздохнув, выходит из палатки.

Морозная темная ночь. Сияет снег во мгле. Глубоко вдыхая морозный воздух, Вадим делает несколько шагов и останавливается с удивлением, услышав девичий негромкий смех, голоса. Он видит трактор под навесом, на нем два черных силуэта. Вспыхивает огонек папиросы, будто чей-то злой глаз.

— Ну, включай первую скорость, как я учил...— слышен голос Сказкина.

— Так? — спрашивает голос Шурки.

— Точно... Способная девчонка. Я тебя живо обучу!

Пауза.

— Прими руки! Слышишь? — сердито говорит Шурка.

— Ну, уж и дотронуться до нее нельзя! Подумаешь, Лолита Торрес!

Потом голоса затихают. Темные тени сближаются. Снова пауза. И снова негромкий, переходящий в шепот голос Шурки:

— Пусти, говорю! Слышишь? А то уйду!

— Ладно, сиди уж... Давай включай вторую скорость! Ну?

Вадим усмехнулся. Возвращаясь в палатку, он слышит у себя за спиной Шуркин смех. Подбросив на ладони свой талисман, убирает его в карман. Садится за стол, склонив голову на руки. Ему чудится визжание электропил, стук топоров. Он вздрагивает, проводит рукой по лицу, включает радиоприемник.

— Московское время двадцать три часа, — негромко говорит диктор. Вадим смотрит на свои часы, на них три часа. Он настраивает радиоприемник, и еле слышные голоса всего мира, глуша друг друга, наполняют палатку. Разноязыкие, гневные, спокойные, веселые голоса. Бурные звуки джаза, певучая русская мелодия, нежная французская песенка под аккомпанемент гитары. Вадим зажмуривается, пытаясь представить себе этот огромный мир, такой далекий отсюда. Он видит сияющие огнями города, широкие улицы с мчащимися по ним автомобилями; влюбленных, гуляющих на бульварах.

Кто-то танцует в этом мире, кто-то поет, кто-то плачет. Где-то плещется море. Нещадно палит солнце. И снова улицы, города. Москва. Ночная набережная. У парапета стоит пара. Это сам Вадим с девушкой. Они держатся за руки.

— Я тебе напишу, Вадим, — говорит она виновато.

— Вот уж ни к чему. Никаких писем. Лет через пять вернусь в Москву. Где-нибудь в районе Арбата встретимся. И меня спросят: «Вы, случайно, не знали эту женщину?». И я отвечу: «Знал. Случайно». Вот так будет...— Он улыбается, и не поймешь: шутит он или говорит серьезно. Вадим берет из рук девушки сумочку, на которой болтается забавный брелок — собачка на цепочке. С силой отрывает его и кладет в карман.

— Это для сентиментальных воспоминаний...

Девушка в смятении смотрит на него.

И видение исчезает. Снова улицы. Смеющиеся лица. Танцующие пары. И тянутся тысячи километров через снежные поля, через снега от Москвы до затерянного в черной тайге «прорабства В. Шелковникова». Вадим повернул рычажок радио и услышал местную станцию:

— Комсомольские бригады на трассе ЛЭПа с трудом отвоевывают у суровой тайги каждый метр, — говорит юношеский голос, подражая интонациям столичного диктора. — ЛЭПовцы знают, что здесь, в поселке «Новом», считают месяцы, недели, дни, ожидая тока. В строй вступило новое прорабство. Под руководством инженера Вадима Шелковникова работают московские комсомольцы. Героические будни ЛЭПа... — Треск заглушает голос диктора.

Курносая девушка уронила в снег топор, села на пень и заплакала.

— Что случилось? — приблизился к ней Вадим.

— Спина не разгибается... — пытается сдержать слезы девчонка.

Вадим с жалостью смотрит на ее худенькие плечи, закутанные платком, на искаженное болью и плачем лицо:

— Ступай домой. — И, увидев подошедшего Марата, с досадой: — А ты чего заявился? Сиди уж дома со своей рукой!

— Ну, тогда и я уйду! К черту! — Один из парней со злостью бросает топор. — Погляди, какие у меня руки!

Вокруг собираются ребята, раздраженные, обозленные от усталости.

— Руки у всех болят! На, гляди, Вадим! — кричит кто-то.

И несколько рук с содранными кровавыми мозолями, с ссадинами, с запекшимися ранами протягиваются к Вадиму.

Скрипя тормозами, останавливается бульдозер. Сказкин с усмешкой наблюдает за этой сценой.

— Ну что я могу сделать?! Ну давайте все разбежимся! — Вадим с отчаянием и злостью бьет кулаком по стволу березы, отшибая пальцы. Минутная тяжелая тишина.

— Ну, уйдем, а работать кто будет? — вздыхает Виктор, белобрысый длинный парень с насмешливыми глазами.

— Медведь. — Шурка, смеясь, показывает на медвежонка. Медвежонок, обхватив лапами тоненькую березку, тащит ее по «визирке». Хохот.

— Давай, давай, Миша! На тебя вся надежда! — смеется Виктор.

Марат, стиснув зубы, смотрит на ребят. И вдруг вытаскивает больную руку с перевязи, задыхаясь:

— Все... Ни у кого ничего не болит...

Он хватает топор, с видимым усилием размахивается, рубит тоненькую березку. Кровь пятнами проступает у него на повязке. Все замерли. Вадим растерянно оглядывается на Солдатова. Тот подходит к Марату, вырывает у него топор, строго:

— Так и без рук остаться недолго, парень. Герой какой выискался!

Марат сразу сникает. Сказкин громко хохочет:

— Ну, комедия!

— Перестань! — сурово обрывает его Солдатов. И, обращаясь ко всем ребятам, говорит спокойно: — Будем пробираться вперед, помаленьку. Насколько сил хватит. Хоть десять метров за смену, а дать должны. Кто совсем не может работать — пусть уходит.

Ребята переглядываются в нерешительности. Всем неловко.

Постепенно принимаются за работу.

— Ничего, обойдется, Вадим Петрович, — успокаивает Вадима Солдатов. — Первые дни всегда так, и руки и ноги болят. И кости трещат. А через недельку обвыкнут. Пойдет дело.

Визжат электропилы. На трассе идет тяжелая, слаженная работа. Движутся тракторы, таща за собой поверженные деревья. Белеют многочисленные свежие срубы пней. Бульдозер, подминая кустарник, сдвигая груды снега, как танк, идет по трассе.

Трасса упирается в овраг. От него «визирка» под прямым углом сворачивает в лес. У оврага торчит в сугробе шест с доской, на которой вычерчен маршрут трассы.

А рядом плакат Марата с изображением «Старухи». Вадим вычеркивает на доске пройденный километр. Вокруг него стоят ребята, старик Солдатов с ружьем за плечами, готовый в дорогу. Смех, разговоры; ребята хором поют туш, Вадим подсвистывает им.

— Ну, все! Теперь до старушенции рукой подать!

— Ну да, километр прошли, еще двадцать четыре осталось!

— Больно личность у бабки злющая, даже и стремиться-то к ней неохота! — глядя на плакат, вздыхает белобрысый Виктор. — Если бы к внучке, я б еще подумал!

Слышен надсадный шум мотора. Вадим и ребята наблюдают за бульдозером Сказкина, застрявшим в снегу. Сказкин дает задний ход, потом рывком направляет машину вперед. Бульдозер, рыча, выбирается из сугробов, идет по трассе. Сказкин лихо, мастерски поворачивает его у самого края оврага.

— Во дает! Артист! — восхищенно восклицает Виктор, с завистью следивший за работой Сказкина.

— Две нормы в день делает! Железный парень, — говорит Вадим.

— Ну, мне пора, Вадим Петрович, — старик Солдатов протягивает Вадиму руку.

— Жаль, дядя Вася, очень жаль... — Вадим искренне огорчен.

— На тридцать первый угол новые ребята приехали. Помощь моя требуется. А вы-то уже обучены, не пропадете без меня. — Он оглядывает трассу, работающих ребят. — Я говорил тебе — обвыкнут.

— Дядя Вася, вы уж медведя-то нам оставьте, — просит белобрысый Виктор.

— Оставьте, правда, дядя Вася, — подхватывает Шурка.

— Мишка! — хлопает в ладоши Виктор, и медвежонок, встав на задние лапы, засовывает к Виктору в карман морду. Вытаскивает из кармана кусок хлеба, жует. Виктор шутливо раскланивается. Медвежонок лижет его щеку.

— Ну, дядя Вася, Мишка нас выбрал, ничего не поделаешь!

Солдатов, улыбнувшись, смотрит на повеселевших ребят.

— Ладно, до весны оставляю.

И, наклонившись к Вадиму, тихо:

— Тебе без меня потрудней будет. Все хозяйство на твоих руках останется. Посмелей будь, сынок, построже. Разные парни-то тут есть, — покосился он в сторону Сказкина, вылезающего из бульдозера.

Вадим, улыбаясь, кивает. Ребята провожают Солдатова взглядами, пока он не исчезает за деревьями.

— Старик Солдатов нас заметил и уходя благословил! — шутливо и в то же время грустно произносит Вадим.

Палатка. Вадим, разложив наряды, сидит за столом. Сказкин стоит рядом.

— Сейчас поедешь в «Покосное» за соляркой. Я тебе наряд выпишу, — говорит Вадим.

— Ну вот, а где ж ты раньше был, инженер? — недовольно бурчит Сказкин. — Сказкин свое отработал на сегодняшний день...

— Ты самый опытный, Сказкин, самый надежный парень. Ты где хочешь трактор проведешь и не застрянешь. Я только на тебя и рассчитываю... — устало уговаривает Вадим.

Сказкин смеется:

— Молодой инженер, а уж с подходом. Ладно, съезжу. Пиши наряд...

Вадим пишет. Сказкин, заглядывая через его плечо:

— А вообще-то... Мотаться из-за двух концов... На ночь глядя... Дорога сам знаешь какая, никто, кроме меня, не проберется...

Вадим сочувственно:

— А ехать все-таки придется...

— Это уж я из уважения к тебе, инженер, — голос Сказкина звучит мягко, но взгляд у него цепкий, настороженный. — Я тебя уважу — ты меня...

— Как это? — не понял Вадим.

Пауза.

— Припиши две ездочки, — улыбается Сказкин.

Вадим наконец понял. Медленно встал из-за стола:

— Туфту, значит, приписать? — сдерживая гнев, тихо спрашивает он.

— Ну к чему такие слова? — добродушно усмехается Сказкин.

— Иди ты знаешь куда с такими разговорами! — взрывается Вадим.

— Как угодно... Только нет такого закона, чтоб после рабочего дня за соляркой гонять...

Сказкин, пожав плечами, садится на кровать, насвистывает.

В палатку заходят ребята. Зажигают лампу, включают радио.

Дежурная накрывает на стол, нарезает ломтями хлеб.

— Вадим, хлеб кончается. На завтра не хватит, — напоминает дежурная. Вадим молчит, выворачивает карманы, высыпает на стол горсть табаку.

— Можно, Вадим? — Виктор и двое ребят набрасываются на остатки табака. Виктор скручивает цигарку из газеты:

— Табак у всех кончился.

— И мыла нету — умываться нечем, — напоминает Шурка.

— Дошли в общем до крайности, — усмехается Виктор. — Дяди Васи-то нет, и заботиться некому.

Вадим беспомощно смотрит на ребят.

— Сейчас, сейчас, сейчас... Все наладим.

Сказкин, продолжая насвистывать, с затаенной насмешкой, выжидательно смотрит на Вадима. Мгновение Вадим сидит зажмурившись. Схватив чистый лист наряда, торопливо заполняет его.

— Сказкин! — кивает он Сказкину и выходит из палатки.

Сказкин вразвалку, не спеша идет за ним.

Вадим, стараясь не глядеть на Сказкина, сует ему в руки наряд. Сказкин, прочитав наряд, говорит добродушно:

— Вот это другое дело... Сразу бы так... Все так делают, инженер. Ты еще молодой, неопытный.

— Сволочь ты, Сказкин, — угрюмо отвечает Вадим.

— Я сволочь? — удивляется Сказкин. — А что ты в жизни понимаешь, инженер? Тебя небось до двадцати лет папа с мамой нянчили. Квартира в Москве с телефоном, да? А я здесь себе на дом зарабатываю. Понял? Вот так...

И Сказкин, аккуратно сложив наряд, прячет его в карман.

Вадим, не зная, что ответить, брезгливо и мрачно смотрит на него.

Шурка заводит патефон. Девичья палатка оглашается томными звуками танго. Шурка, грустно вздыхая, слушает музыку.

Столик, сооруженный из ящиков, покрытый вязаной салфеткой. На столике — стопка книг, плюшевый заяц, фотографии в рамочках и раскрытые «для красоты» сюрпризные коробки с духами и пудрой. Две девушки спят, и даже во сне у них грустные, измученные лица. А третья, курносая, очень миловидная, перевязывает свою руку, морщась от боли и охая. Патефон разбудил девушку со светлыми лохматыми косичками. Бессмысленными глазами оглядывает она палатку. Сердито вздохнув:

— Шурка, ты угомонишься или нет? Все спят, умаялись, а она пластинки слушает!

— Ей хоть бы хны! — вставляет курносая.

— Господи, какие все нежные! — Шурка с сердцем останавливает патефон. — С тоски здесь помрешь с вами! Ни кино, ни танцев! Одни сосны торчат!

В палатку входит Сказкин:

— Привет работягам! Шурка, поедем?

У Шурки загораются глаза, но она отвечает с напускной небрежностью, как полагается опытной кокетке:

— Вот еще... Неохота!

— Поедем, — уговаривает Сказкин. — В клуб завезу...

— Даже не знаю... Ну ладно, погоди, оденусь...

Сказкин выходит. А Шурка начинает лихорадочно быстро собираться. Она надевает пальто, блестящие высокие боты, голубую шляпку и поверх повязывает платок.

— Ты куда это? — с удивлением наблюдает за ней курносая.

— Со Сказкиным в «Покосное»!

— Сумасшедшая, ведь десять километров по морозу!

— Ну и пусть! Хоть один танец да протанцую в настоящем клубе!

— А тебе лишь бы танцы, — неприязненно говорит девушка с косичками, поворачиваясь на другой бок.

— Ну и что такого, если я танцы люблю? Входишь в клуб, а там светло, тепло, радиола играет, — мечтательно улыбается Шурка, — идешь, на тебя все глядят, а ты ноль внимания. — Шурка прошлась по палатке, задрав голову.

«Разрешите вас пригласить?» — изображает она невидимого поклонника и небрежно кивает как бы в ответ. Схватив плюшевого зайца, напевая, танцует с ним. Курносая, не выдержав, фыркает. А Шурка продолжает диалог с поклонником-зайцем: «Вы исключительно танцуете. Я вас где-то видел. Это, случайно, не вы снимались в кинокартине «Девушка без адреса?» — «Ой, что вы, я даже на нее не похожа!» «Точно, вы гораздо интереснее. И адрес у вас есть?»

Шурка хохочет. Курносая тоже тихонько смеется.

Ребята лопатами расчищают снег, заваливший палатки. В глубоких сугробах расчищена узкая тропка. Горит костер. Раскрасневшийся Марат бросает снег, и вдруг рядом с его лопатой появляются блестящие боты. Он поднимает голову и видит Шурку. Марат отступает, давая ей дорогу. Гордая, независимая, проходит она мимо работающих ребят с таким видом, будто они специально для нее расчистили тропку. Виктор, взглянув на нее, насмешливо фыркает. Ребята, шутливо салютуя, подняли лопаты. Марат провожает ее печальным, растерянным взглядом.

Тропка кончилась, и Шурка останавливается, не зная, как пройти по сугробам. В это время подъезжает Сказкин на тракторе, останавливается, лихо развернувшись. И Шурка, важная и довольная, усаживается в трактор, как в такси. Громко и небрежно бросает Сказкину:

— Поехали, что ль!

Трактор поплыл по «визирке», поднимая снежную пыль.

Марат, не отрываясь, смотрит вслед. Вадим перехватил его взгляд и поморщился.

Ночь. Ребята уже спят. Марат лежит, заложив руки за голову, и, не мигая, смотрит перед собой. Вадим сидит за столом, перед ним развернута карта ЛЭПа, чертеж. На чертеже изображен овраг, «визирка». Вадим что-то вычисляет с логарифмической линейкой. Марат поднимается. Тоскливо вздохнув, подбрасывает в печку дрова и садится рядом с Вадимом, открывает толстую книгу с иллюстрациями.

Вадим заглядывает в его книгу, это очерки по истории живописи.

— Подходящее чтение, — насмешливо замечает он.

— Очень, — грустно и серьезно отвечает Марат. — Посмотришь на Гогена, на Ренуара, вспомнишь, что на свете есть музеи, выставки. И работается легче.

Вадим взлохматил ему волосы:

— Ты в какой институт-то держал?

— В юридический. Мама так хотела: «прокурор — это солидно».

Он смущенно рассмеялся.

— Ну, а ты?

— А я не знаю. Поэтому и поехал сюда. Надо себя поискать... — задумчиво произносит Вадим и снова принимается за работу. Марат испытующе смотрит на него, колеблется. Потом берет у него из пачки последнюю папиросу и с бывалым видом закуривает. Неумело затянувшись, закашливается. Вадим молча, сердито вытаскивает у него изо рта папиросу.

Марат продолжает кашлять, испуганно оглядываясь на спящих.

— Скажи, Вадим, — как можно небрежнее спрашивает он. — Ты когда-нибудь любил девушку?

Вадим усмехается. Марат краснеет до слез.

— Не смей смеяться, я серьезно! — строго и умоляюще говорит он.

И Вадим, понимая его состояние, отвечает ему серьезно, хотя не сразу и неохотно.

— Было такое однажды...

Оба долго молчат.

Марат хочет что-то еще спросить, но Вадим перебивает его и, глядя в упор, не то шутя, не то серьезно, говорит:

— Неразделенная любовь, Марат, это бедствие, с которым необходимо бороться. Учти!

И снова молчание.

Вадим лезет в карман за своим талисманом — собачкой на цепочке, задумчиво вертит игрушку в руке. Но, спохватившись, точно его уличили в чем-то неблаговидном, поспешно убирает собачку в карман.

— Хватит глупостей, надо работать. — Вадим снова углубляется в чертеж.

— Ты что это делаешь? — спрашивает Марат.

Вадим смотрит на него, точно оценивая, и решается:

— Пойдем!

— Куда?

Но Вадим уже натягивает ватник, нетерпеливо:

— Ну, идем же, ну!

Освещая путь карманным фонариком, Вадим быстро идет по «визирке». Он спешит, падает, продирается сквозь кустарник, сквозь чащу. Снег, падая с ветвей, осыпает его. Марат едва поспевает. Он ничего не понимает, но волнение Вадима передается ему. И он тоже спешит. Желтый луч мечется, бегает по отвесному склону оврага, задерживается на кустах, на стволе березы. Где-то вдалеке слышится протяжный вой. Оба вздрагивают, прислушиваются. И снова тишина.

— Что это? — шепчет Марат.

Вадим пожимает плечами. Он направляет фонарик в овраг, задыхаясь от быстрой ходьбы:

— Видишь?

— Ну, вижу, овраг...

— Ну, а бульдозер здесь пройдет? Склон отвесный, глубина три метра пятьдесят..

— Не знаю. Наверно, пройдет. Только зачем ему здесь проходить, Вадим?

Вадим заговорил зло, словно долго копил в себе раздражение и усталость, и сейчас все это вылилось в потоке слов. Он говорит больше для себя, чем для Марата:

— Ребята устали! Ходят как вареные раки! В смену десять метров даем, а норма семьдесят! К оврагу подошли, а теперь обходить его будем. Провозимся так всю зиму, а что дальше?! Болота оттают и застрянем у проклятой «Старухи» на полгода! К чертовой бабушке всю эту мышиную возню на «визирке»! Рванем через овраг, напрямик!

— Как? — не понимает Марат.

— Обыкновенно! Я прикинул: если пройти через овраг — мы сможем сэкономить шесть дней!

— Шесть дней?! — недоверчиво и восхищенно смотрит на Вадима Марат.

— Именно! Вот какой у вас инженер! Гордитесь! — Вадим толкает Марата в плечо, тот отпихивает Вадима.

Оба смеются.

— Вадим, а как же мы отойдем от «визирки»? — подумав, засомневался Марат. — Ты спроси у Лазарева, посоветуйся...

— К черту! Некогда советоваться! Мы вплотную подошли к оврагу, а Лазарев приедет через три дня. Да и так все ясно! Геодезисты прорубали «визирку» летом. Тогда, может, и овраг нельзя было пройти. А сейчас — пожалуйста! В конце концов я такой же инженер, как и Лазарев! И я знаю, что делаю! — заглушая собственные сомнения, слегка заносчиво говорит Вадим.

— Ну смотри, Вадим, — начинает Марат и замолкает. Снова где-то слышен зловещий, протяжный вой голодного волка.

Вадим и Марат, переглянувшись, поспешили от оврага обратно по «визирке».

Сминая кусты, вздымая пласты мерзлой земли и снега, бульдозер почти отвесно спускается в овраг. Виктор с завистью и восхищением следит за Сказкиным.

Пылают костры в овраге. Сияющее утро. Тайга залита солнцем. Голубые тени на снегу. Белые кружевные от инея деревья, сверкающие на солнце. Голубое бездонное небо. Тайга в это утро кажется приветливой, нарядной и доброй.

В овраге шумят тракторы, вывозя спиленные деревья. Кроны их плывут по сугробам. Стучит походная электростанция. Вадим меряет шагалкой ширину трассы, насвистывая свою любимую песенку «Я тебя люблю». Он захвачен общим подъемом, глаза шальные, повеселевшие, волосы прилипли ко лбу.

Он давно не брился, и на лице его появилась неровная черная бородка. К нему подбегает девчонка:

— Вадим, вас спрашивают!

— Кто? — Он поворачивается и видит приближающуюся к нему Варю Весну. Она в полушубке, в валенках, из-под ушанки торчат белые от инея вихры. Вадим с удивлением узнает ее и спешит навстречу.

— Вы откуда?

— На попутном тракторе... К вам... — с трудом отвечает она.

У нее зуб на зуб не попадает от холода. Она пытается улыбнуться Вадиму.

— Зачем вы приехали в такой мороз? За фотоаппаратом? — усмехается Вадим.

— И за фотоаппаратом. Но, главное, у меня задание редакции. — Она старается говорить важно, солидно, но вид при этом у нее жалкий, несчастный. Она хочет открыть свою полевую сумку, но руки не слушаются ее.

— Эх, журналистка. — Вадим деловито растирает ей руки снегом. Она едва не вскрикивает от боли. Слезы выступают у нее на глазах. Но она терпит, боясь пошевельнуться, не спуская с Вадима смущенных, усталых глаз.

— Введите меня в курс дела... Что у вас тут происходит?— спрашивает она.

— У нас? Овраг! — Вадим улыбается, его забавляет ее официальность.— Мы несколько изменили трассу. Имейте в виду, вы присутствуете при историческом моменте. Потом опишете героический штурм оврага!

Варя вытаскивает блокнот, приготовившись записывать его слова:

— А как вы пришли к решению изменить трассу? Вы долго разрабатывали новый маршрут? Советовались с Лазаревым? Расскажите подробнее.

— Знаете, вы идите отдыхайте, грейтесь...— нахмурился Вадим. — А меня сейчас вопросами не донимайте. Видите, что делается?! — Он показывает рукой на овраг.

Варя с интересом оглядывает шумный овраг.

Рядом Марат пилит дерево. Белая заснеженная верхушка березы качнулась в голубом небе. Дерево с хрустом, словно со стоном, падает, обдавая Марата снегом. Закрыв глаза, Марат секунду стоит передыхая. А когда он открывает глаза, на лице его появляется выражение тревоги. Он видит бегущую по «визирке» Шурку с топором под мышкой. Лицо у нее виноватое, несчастное. Она бежит мимо ребят, как сквозь строй, и вдогонку ей летят реплики, смех:

— Как выспаться изволили?

— Во, дает шахиня!

— Ночь проплясала, утро проспала!

— На персональной машине на танцы ездит!

Шурка, слыша это, перестает бежать. Идет медленно, принимая независимый вид. Марат, нахмурившись, двинулся ей навстречу. Они приближаются друг к другу. Шурка внутренне приготовилась к скандалу, лицо ее становится упрямым, насмешливым.

Марат сурово сдвигает брови:

— Ты почему так поздно?

— Проспала! — усмехается Шурка. — Ну, ругай меня, комсорг, начинай!

Марат молчит. Огорченно, грустно смотрит на нее:

— Иди работай! После смены поговорим. — Он поворачивается и отходит.

Шурка оглядывает овраг.

Идет напряженная, тяжелая работа. Мелькают возбужденные лица. И Шуркина лихость улетучивается мгновенно. Ни на кого не глядя, сникшая, виноватая, она принимается рубить кустарник.

И этот же овраг, перекрещенный лучами тракторных фар. Ночь. Овраг похож на огромный костер, пылающий в черной тайге. Горят костры. При свете их работают ребята.

У костра улыбающийся Сказкин. Варя фотографирует его.

— Спасибо, — щелкнув фотоаппаратом, благодарит Варя. — Отличный снимок получится. Назовем его «В ночной смене».

Подходит Вадим:

— Ну как, журналистка, хорошо я вам фотоаппарат починил?

— Отлично.

Вадим хочет идти, но она задерживает его:

— Еще один вопрос. — Она достает из сумки блокнот.

— О господи, — взмолился Вадим, — я работаю, я занят!

— Я тоже, — невозмутимо отвечает она, но лицо ее сияет преданностью и восторгом. Глаза смотрят на него с плохо скрытой нежностью.

— Когда вы рассчитываете выйти на двадцать первый угол?

— Дня через три, если все пойдет как сегодня. И сразу же начнем земляные работы. Видите, как ребята вкалывают? — хвастливо улыбается Вадим.

— Да. Придется мне обессмертить ваше прорабство, — смеется Варя.

— Уж вы постарайтесь! — Вадим торопится, но Варя задерживает его.

— Как мне добраться до «Покосного»?

— Сейчас пойдет трактор за горючим. Вас захватят.

— А вы не проводите меня? До трактора? Представителей прессы полагается провожать! — шутливо говорит она, но голос ее звучит умоляюще.

— Пойдемте. — Он соглашается, не скрывая досады.

И они идут по «визирке», Варя светит под ноги фонариком.

— Ну что, собрали материал для статьи? — с легкой насмешкой спрашивает Вадим.

— Очерки будут в двух номерах, я... — Варя проваливается в сугроб. Вадим вытаскивает ее, берет под руку. Некоторое время они шагают молча.

— Вы скучаете по Москве? — тихо спрашивает Варя.

— Очень... — вырывается у него.

— И я... Мы живем на Кудринской... А вы?

— На улице Воровского.

— Подумайте! Ведь это же рядом...

— Моя школа в переулке, сто двадцать восьмая, — вздыхает она.

— А наша шестьсот восьмидесятая, на Молчановке.

— На Молчановке работает мой папа. Он в больнице, он хирург.

Обоим очень грустно.

— Давно я не гулял с девушкой под руку. Закрою глаза и могу себе представить, что я в Москве... — печально вздыхает Вадим.

— Закройте глаза! Давайте представим! — просит она.

Вадим, смеясь, зажмуривается. Варя тоже.

— Мы идем по улице Горького, — весело объявляет она, сразу же входя в игру. — Кругом огни. Светятся витрины. Шуршат троллейбусы. Машины проносятся мимо. И прохожие идут...

И перед глазами Вадима на минуту возникла шумная московская улица. Он идет под руку с девушкой, улыбаясь, заглядывает ей в лицо. Но это не Варя, это та самая девушка, с которой он прощался на набережной.

— Мы гуляем. Вы и я... — мечтательно продолжает Варя.

Услышав ее голос, Вадим вздрагивает, открывает глаза. И снова темный, неподвижный лес, тишина. Ему становится невыносимо грустно.

— Мы проходим мимо Елисеевского магазина. До чего там вкусные вещи продают! Пирожки с мясом, пирожные, — продолжает она. Но Вадим не поддерживает ее веселого тона, молчит. А Варя идет с закрытыми глазами, улыбается, вспоминая:

— Дальше театральный магазин. Разные парики, грим...

— А рядом цветочный, — печально вспоминает Вадим.

И оба, увлекаясь, перебивают друг друга:

— Кафе!

— На углу табачный киоск!

— И всегда там стоит старушка с букетами!

— Купим ландыш! — предлагает Варя и... налетает на сосну.

Фонарик гаснет. Варя потирает ушибленное плечо. Вадим озабоченно смотрит на нее, останавливается. Но она тащит его дальше.

— Пустяки! Фонарик испортился. Но это даже интереснее, зажмуриваться не надо!

«Визирка» кончается. Они выходят на открытую поляну, где стоят палатки и трактор с прицепом.

— Мы на площади Пушкина, — обрадовалась Варя.— Тут памятник, тут фонтаны!

Они делают еще несколько шагов и проваливаются в снег.

— Куда пойдем теперь? — усмехается Вадим.

— В кино «Центральный»!

— Но мы же не достанем билетов, — сокрушается он.

И оба смеются. Их смех нарушает тишину ночной тайги. Вадим и Варя стоят на темной поляне, по колено в снегу, держась за руки, и хохочут. В темноте они не видят лиц друг друга. И неожиданно для самого себя Вадим наклоняется и целует Варю. Совсем близко он видит ее испуганные, сияющие и удивительно счастливые глаза. Она кладет руки ему на плечи.

— Вы любите меня... — еле слышно, не то спрашивая, не то утверждая, шепчет Варя.

Вадим молчит. Они стоят, прижавшись друг к другу, глядя в разные стороны. И мы видим одновременно эти два лица: счастливое, нежно улыбающееся лицо Вари и озабоченное, растерянное, грустное лицо Вадима. Из темноты слышится шум мотора и сердитый юношеский голос:

— Вадим?! Готово!

— Пошли, пора. — Вадим отстраняется от Вари.

Шумит трактор.

Из большого медного чайника льется в таз кипяток. Марат собирается стирать. Бросает в таз рубашки, полотенце. Обжигая руки, намыливает белье. Все это он делает неумело, неловко. Входит Шурка. Увидев ее, Марат от растерянности роняет мыло в таз.

— Ну вот, я пришла, комсорг. — Шурка держится вызывающе.

Марат молчит, не зная, как приступить к неприятному разговору. Он шарит руками в воде, отыскивая мыло. И, найдя кусок, принимается тереть рубашку по одному и тому же месту. Потом, собравшись с мыслями, пряча смущение, не глядя на Шурку, начинает сурово:

— Разговор весьма серьезный. Мы по две смены из оврага не вылезаем. А ты на танцы катаешься. Как это назвать? Предательство!

— Подумаешь, предательство! — обозлилась Шурка. — В клуб съездила, потанцевала в тепле, с электричеством! Да если не ездить, тут с ума сойдешь! Пусть я опоздала, так я за это полторы смены отработала нынче!

Марат перебивает:

— Ты что думаешь, другим в «Покосное» съездить не хочется? В кино, на танцы или просто по улице пройтись? Я, например, мечтаю надеть костюм и весь день в читальне просидеть! Сидеть и читать! Но нельзя! И все это понимают, кроме тебя! Мы здесь все равно что на передовой, на фронте. И условия у нас особые. — Он снова с ожесточением принимается за свое белье. От неловкого движения таз опрокидывается, льется вода, белье падает. Шурка фыркает. Марат, сердито взглянув на нее, подбирает с пола белье.

Сбросив телогрейку, Шурка помогает ему. Они ползают по полу, подбирая белье, руки их встречаются. И, держась за концы мокрого полотенца, они поднимаются с пола. Смотрят друг на друга. И происходит что-то неясное, неожиданное, чего оба немного пугаются. Потом Шурка выдергивает с силой полотенце у Марата:

— Эх ты, прачка. Давай уж я постираю!

Она принимается за стирку. Марат пристально смотрит на ее голые сильные руки, на склоненную голову, на растрепавшиеся по плечам черные волосы. И, страдая от ревности, говорит негромко:

— И вообще... Со Сказкиным ездишь...

Шурка выпрямляется, смерив Марата насмешливым взглядом:

— Ну а тебе-то что? Ну езжу со Сказкиным! Могу и с тобой съездить!

Марат вспыхивает:

— Молодая девчонка, а честью своей не дорожишь! Ребята над тобой смеются!

— Ну и пусть, — уже ожесточившись, с горечью говорит Шурка. — Пусть! Теперь уж, как я себя ни веди, что ни делай, все равно будут говорить! Слава за мной такая идет. И шахиней меня обзывают и по-всячески. Пусть хоть не зря говорят!

— Нет, не пусть! — с яростью кричит Марат. — Здесь у каждого жизнь на виду, и все должно быть честно и чисто! И мы не позволим тебе позорить...

— Позорить! — оскорбленно перебивает Шурка. — Ты что мне мораль читаешь? Ты что обо мне знаешь?! — И, швырнув белье в таз, она убегает. И Марат из сурового обличителя и воспитателя сразу же превращается в безутешного, грустного мальчишку.

Шурка вбегает в девичью палатку. Вместе с ней врывается снежный ветер. Заметался огонь в лампе, едва не погаснув. Девчонки молча поворачиваются к Шурке. Курносая шьет, пристроившись у столика. Девчонка с косичками читает. А третья девушка спит.

Шурка сдергивает с себя платок. Молча стоит посредине палатки, глядя в огонь, потрескивающий в печке.

— Заявилась наша гулена, — с неприязнью произносит девчонка с косичками. — Что-то рано сегодня.

— Ей не до гулянки. Марат ее прорабатывал, — вздыхает курносая.

Шурка передернула плечами.

— Испугалась я вашего Марата! Да я нынче всю ночь буду гулять! Только и зашла приодеться! — Она бросается к своей постели, хватает зеркальце, причесывается, пудрит нос.

Бежит Шурка. Ноги ее увязают в снегу. В темноте робко светятся огоньки палаток. Шурка останавливается, не зная, куда идти. Зябко поежившись от холода, оглядывается. Снег, снег кругом. Из палаток доносится шум голосов, смех, звон гитары. Лицо у Шурки упрямое, обиженное. Помедлив, она направляется в овраг. Снег скрипит под ее медленными шагами. Черные силуэты неподвижных машин. Белая занесенная снегом палатка. Подумав, Шурка заходит в палатку. Зажигает фонарик. Луч его бродит по стенам, натыкаясь на колченогий стол, на давно потухшую печку, на скамью. Судорожно вздохнув, Шурка падает ничком на скамью. Плечи ее вздрагивают.

Сказкин заглядывает в палатку девушек. Улыбаясь, прикладывает руку к шапке:

— Привет начальству. Шурка дома?

Девчонки переглядываются.

— Она гулять пошла, — с удивлением отвечает курносая.

— На всю ночь отправилась, — ехидно замечает девчонка с косичками.

— Да ну? Тогда привет! — присвистнул Сказкин. Ухмыляясь, помахал рукой и вышел.

Сказкин громко свистит. Оглядывается по сторонам, прислушивается. Тишина. Он не спеша подходит к оврагу и замечает внизу еле заметный огонек — это в прорабке. Насвистывая, он спускается в овраг. У палатки Сказкин на секунду останавливается, оглядывает пустынный, темный овраг. Заходит.

Темно. Топится печка. И красный отсвет пламени озаряет фигуру Шурки. Съежившись, она сидит в углу на скамейке.

— Вот она где! — весело начал Сказкин. — А мне сказали, что ты гулять ушла. На всю ночь!

— А я гуляю... — дрожащим голосом, с упрямством, не сразу отвечает Шурка.

— Ну, давай вместе тогда гулять, — хохотнул Сказкин. Он усаживается с ней рядом.

— Красивая природа, и погода располагает! — продолжает он. Шурка не отвечает. Сказкин обнимает ее за плечи, наклоняется к ней и видит ее зареванное лицо. Шурка сбрасывает его руку, отодвигается.

— Ты чего это, Шур? Обидел кто? — ласково, удивленно шепчет Сказкин.

— Сволочи все... — с горечью отвечает Шурка.

— Правильно, — шепчет Сказкин, снова придвигаясь к ней.

— Из «Нового» убежала. Думала жить по-новому. А здесь опять насмешки да ругань: шахиня, такая-сякая. А что я такого сделала?

— Плюнь ты на них на всех! — шепчет Сказкин, успокаивая ее. — Собрались покорители тайги, энтузиасты! Им бы только воспитывать, на собраниях выступать!

До Шурки не доходит смысл его слов, она слышит только ласковый, сочувствующий шепот и проникается жалостью к самой себе. Ей необходимо выговориться.

— Я виновата, если у меня характер веселый? — И, больше не сдерживаясь, она плачет, уткнувшись в его плечо. Сказкин обнимает ее. Платок сполз с ее головы. Сказкин гладит ее по растрепавшимся волосам. Горячо шепчет:

— Тебе просто все завидуют. Веселая девчонка, красивая. Исключительная девчонка. Держись около меня, я тебя в обиду не дам... Я тебя один понимаю... — бормочет Сказкин. Он резко поворачивает ее к себе. Пристально, жадно смотрит ей в глаза. Что-то

вроде улыбки промелькнуло на его лице. Он порывисто прижимает Шурку к себе. Она вырывается, вскакивает. Отступает в угол, протянув вперед руки, точно защищаясь:

— Не надо...

Сказкин наступает на нее, хрипловато:

— Шурка... Иди ко мне...

Шурка испуганно смотрит на него. Он хватает ее за руки, притягивает к себе. Что-то бессвязно бормочет. Шурка слабо сопротивляется, увертываясь от него. Но Сказкин не выпускает ее из своих рук. И внезапно она уступает, подчиняясь его воле.

Марат сидит на своей кровати. На лице его застыло горькое, озабоченное выражение. Он смотрит на пустую кровать Сказкина, где валяются грязный комбинезон и клетчатое кашне. Марат встает, тихо прохаживается по палатке, между кроватями спящих ребят. В тишине послышался скрип снега, чьи-то торопливые шаги и веселый свист. Марат поспешно укладывается на свою кровать, укрываясь с головой.

Входит довольный, веселый Сказкин. Оглядев спящих, он подходит к столу, наливает из чайника кипяток в кружку, отламывает кусок хлеба, с аппетитом жует, хрустит сахаром. Марат поворачивается, украдкой наблюдая за ним. Сказкин, оглянувшись, встретился с грустным, хмурым взглядом Марата. Ухмыльнувшись, подмигивает ему. Марат отворачивается.

Сказкин, дожевывая хлеб, тушит керосиновую лампу. Раздевается в темноте. С шумом заваливается на кровать. Марат лежит, с тоской глядя в темноту. С кровати Сказкина доносится храп. Марат зажимает руками уши, зарывается лицом в подушку.

Морозное утро. Плотный туман окутывает тайгу. В трех шагах с трудом можно различить лица друг друга. К оврагу ползет трактор с прицепом. Ребята бегут рядом по колено в снегу, приветствуя Лазарева. Ему рады здесь, как празднику, как вестнику с Большой земли. Трактор останавливается рядом с оврагом.

Лазарев спрыгивает, пожимает руки ребятам, выгружает из прицепа свертки и тюки.

— Получайте продукты! Почту, газеты за неделю!

Подскакивает один из ребят, забирая у него тюки.

— Наша мама пришла! Молока принесла!

Лазарев, как всегда, строг, порывист в движениях. Он разговаривает одновременно со всеми, вытаскивает из всех своих карманов свертки и кульки. В руке у него бумажка, на которой записаны выполненные поручения.

— Книги в библиотеке поменял — раз!— вычеркивает он выполненное поручение. И, размахивая пачкой книг:

— Кто просил?

Ребята расхватывают книги.

— «Королева Марго» — это мне! — кричит курносая девчонка.

— Учебники для десятого класса достал. Только геометрии не оказалось. В следующий раз добуду. — Лазарев снова вычеркивает на бумажке. Делает он это по-деловому, очень серьезно.

— «Серебристый ландыш» купил. Кому ландыш?

— Мне! — выступает вперед девчонка с косичками. Она берет у Лазарева коробочку с духами, и сейчас же ее обступают подружки, нюхают флакончик, шепчутся.

— Что нового в мире, Михаил Семенович? Как на ЛЭПе?— забрасывают его вопросами ребята.

— Новостей много!— отвечает он.— Но самые интересные, говорят, у вас!

Лазарев, разговаривая с ребятами, смотрит на «визирку». «Визирка» и новая трасса, идущая через овраг, расходятся под прямым углом. Лазарев мрачнеет все больше и больше. Гнев, беспокойство отражаются на его лице. Он ищет в толпе Вадима. Тот выходит вперед.

— Да, у нас новости,— не выдерживает курносая.

— Знаю. Слава героя обгоняет его коня. — Лазарев вытаскивает из кармана вчетверо сложенную газету, протягивает ее ребятам.

Шурка разворачивает газету. Листок молодежной многотиражки. Заголовок: «Прекрасная инициатива молодого инженера». Подпись под статьей «В. Весна».

И в это время раздается страшный, отчаянный крик. Он доносится откуда-то из тумана.

Лазарев первый срывается с места, бежит на этот крик. За ним Вадим. Бегут, падая и спотыкаясь, ребята. Впереди ничего не видно: туман белый, как молоко. Из тумана, пошатываясь, выходит Виктор. Черный, весь в грязи, мокрый с головы до ног. Одежда его леденеет на морозе.

— Что произошло?!— кричит Лазарев.

Виктор молчит.

— Что с тобой?— в ужасе спрашивает Вадим. Ребята окружают Виктора.

— Все... Бульдозер утоп... Одни уши торчат...— через силу отвечает Виктор.

Лазарев побелел. Тихонько выругался.

Виктор бормочет что-то, оправдываясь.

— А ты какого черта стоишь?! Домой! Немедленно!— кричит Лазарев.

Виктор тихо поплелся.

— Скорей!— неистовствует Лазарев.—Бегом! Да помогите же ему!

Марат, ребята, окружив Виктора, тащат его, поддерживая за руки.

Вадим, как завороженный, смотрит на торчащие из воды фары затонувшего бульдозера. Он не в силах выговорить ни слова.

— И у меня еще спрашивают знакомые, почему я так бурно седею в последнее время!— кричит Лазарев.

Лазарев и Вадим идут по оврагу, направляясь к прорабке. Оба молчат.

— Ну, Вадим, я жду объяснений!— взрывается Лазарев.— Что это у вас за перекресток: пойдешь направо — коня потеряешь, налево — буйную голову с плеч!

— Вот именно,— не удержавшись, мрачно шутит Вадим.— Коня я уже потерял в болоте. Осталась только буйная голова. Но с бульдозером это несчастный случай... Случайность...— серьезно начал Вадим.

— А я не об этом! Кто вам дал право менять трассу?!

— Я наметил трассу правильно,—обиженно и независимо отвечает Вадим.— Через овраг мы прошли быстрее. Смотрите на чертеж, Михаил Семенович. Я рассчитал...

— Вы рассчитали!—перебивает Лазарев с сарказмом. Он оглядывает расчищенную уже трассу, деревья, аккуратно сложенные штабелями.

— Сколько вы работали в овраге?

— Пfive суток,—с готовностью отвечает Вадим.

— Да, замечательные у вас ребята,— с мрачным восхищением замечает Лазарев. Вадим, принимая это за похвалу, обрадованно улыбается. Они заходят в прорабку.

Прорабка. Инструменты свалены в углу. Вадим стоит у шаткого самодельного стола, на котором карта ЛЭПа и чертеж.

— Вы хоть приблизительно понимаете, что вы наделали?! — Лазарев быстро ходит по палатке, чертыхаясь, натыкаясь на стол, на скамью.

Он подскакивает к столу и, выхватив у Вадима карандаш, густо чертит на карте:

— Вот ваша трасса, она упирается в болото! В трясину! А в трясине нельзя ставить опоры! Это же элементарно! Значит, надо обойти болото, а для этого надобно сделать круг в три километра. Но трасса не может идти зигзагами, она должна быть идеально прямой. Как стрела! — неистовствует Лазарев.

Вадим боится поверить его словам.

— За оврагом трясина?

Лазарев, схватившись за голову, простонал. Снова забегал по палатке.

— Боже мой! Да вы знаете, сколько блуждают по тайге геодезисты, сколько мучаются, прежде чем наметят трассу?! А вы с легкостью зачеркиваете всю их работу, идете своим путем! Легкомысленный, безграмотный мальчишка!

— Михаил Семенович! Вы не смеете! — вспыхивает Вадим.

— Я извиняюсь!— махнул рукой Лазарев.

Вадим вцепился в край стола побелевшими пальцами, сбивчиво:

— Я хотел облегчить путь... Я думал... Был уверен...

Лазарев останавливается.

— Что теперь делать? — с отчаянием, глухо спрашивает Вадим.

— Возвращаться обратно,—точно подписывая приговор, яростно бросает Лазарев.— Другого выхода не вижу. Возвращайтесь на «визирку» и двигайтесь через тайгу.

— Но мы работали пять дней и пять ночей. Мы прорубили пятьсот метров.

— Это потерянные дни. Потерянные ночи. Вам их будет недоставать в конце зимы.

И чем беспомощнее становится Вадим, тем жестче разговаривает с ним Лазарев.

Вадим готов заплакать, губы его дрожат.

— По-настоящему, я должен вас снять с руководства. Но я дам вам возможность исправить вами же содеянное. Буду иметь объяснение с начальством.

Вадим стоит с низко опущенной головой.

— Сейчас вы пойдете к ребятам и скажете им, что их труд пропал зря. К сожалению, я должен уехать немедленно. На двадцать восьмом заболел прораб. Видимо, мне самому там придется командовать несколько дней. Начинайте работы на «визирке».— Кивнув, он направляется к выходу. Но тут же возвращается, долгим взглядом смотрит на Вадима.— Впрочем, это лучше, что я уезжаю и вы сами должны будете распутать этот узел,— жестоко говорит он.— Иначе ваш авторитет потерян у ребят навсегда. А ребята-то у вас отчаянные! За пять суток такой овражище пройти! Тридцать шесть ребят... У вас, Шелковников, колода, тридцать шесть карт — и все козыри!..

Идет снег. Кружится, падает, оседая на ветвях деревьев, и все изменяет вокруг. Лазарев усаживается в трактор.

— Михаил Семенович, можно ехать? — спрашивает тракторист. Лазарев не отвечает. Не мигая, смотрит он куда-то перед собой. Тракторист поворачивается и видит Вадима,

который направляется к ребятам, стоящим у палаток. Они громко разговаривают, смеются. Вадим идет сгорбившись, медленно, так, будто каждый шаг стоит ему неимоверных усилий. Лазарев не спускает с него взгляда. Будто и не он, Лазарев, только что с такой жестокостью и яростью разговаривал с ним.

— Поехали! — сердито орет Лазарев трактористу.

Марат читает вслух газету:

— «И тогда этот мужественный голубоглазый парень принял смелое решение: двигаться через овраг».

Ребята заглядывают в газету, где помещены фотографии Сказкина и хохочущего Вадима. Среди ребят и Виктор в полушубке, повязанный Шуркиным цветастым платком. Лицо красное, воспаленное. Подошел Вадим.

— Ну что, Лазарев овраг одобрил? — шагнул к нему Виктор.

— Вадим! Это про тебя! Ты только послушай...— сияя улыбкой, потрясает газетой Марат. И, увидев лицо Вадима, замолчал.

— Ребята...— начал Вадим и осекся, задохнувшись. Два десятка глаз выжидающе, тревожно смотрят на него.

И, точно бросаясь в ледяную воду, Вадим говорит каким-то чужим голосом:

— Товарищи... Произошла ошибка... За оврагом трясина. Потому и бульдозер утонул. Мы работали напрасно. Придется возвращаться на «визирку».

Гнетущая тишина. Вадим, не выдержав устремленных на него взглядов, опускает голову. Сосредоточенно рассматривает свои сапоги.

И вдруг в тишине раздается смех Сказкина. Вадим вздрагивает, как от удара.

— Вот это влипли...— растерянно произносит кто-то.

И снова пауза. Только Сказкин хохочет до слез.

И Вадим больше не в силах вынести этот смех. Он поднимает голову. Все плывет у него перед глазами: лес, гневные, растерянные, испуганные лица, хохочущий Сказкин. Безудержный гнев охватывает его.

— Чем же ты думал, инженер? — вдруг с досадой и злостью спрашивает Виктор. И Вадим, не выдержав, кричит ему в лицо:

— Замолчите! Потрудитесь разговаривать вежливо! И вы, Сказкин, прекратите дурацкий смех.

Виктор оторопело уставился на Вадима. Сказкин пытается сдержать смех, охая, вытирает ладонью слезы.

— Вадим, объясни толком, что ж теперь будет,— тихо говорит Марат.

— Будет, как я скажу!— бушует Вадим.— Пока я еще здесь инженер! Сейчас будем вытаскивать бульдозер! Немедленно, пока он ко дну не примерз! Все! Объяснения закончены! Понятно?!

Идет снег. Тайга стоит притихшая, задумчивая. Мягкие пушистые очертания деревьев. Овраг сейчас похож на ровное поле. Только белая мохнатая палатка-прорабка выглядывает из сугробов. В конце оврага расчищена площадка, обложенная кострами. Два трактора. Ребята с лопатами. Расколот лед, и в черной воде виднеется бульдозер. Марат, Виктор и Сказкин прикрепляют тросы к двум тракторам. Под ногами у них, мешая им, путается медвежонок.

Насупленный Вадим стоит рядом.

— Ну, готово. Руководите, товарищ инженер,— официально и в то же время со скрытой насмешкой обращается к Вадиму Сказкин. Вадим секунду смотрит на бульдозер, торчащий из воды, на ребят.

— Придется лезть в воду, — мрачно говорит он.

Молчание.

— Ну, кто полезет-то? — с усмешкой спрашивает ребят Сказкин.

— Кому искупаться охота, а?

— Кто утопил, тот пусть и лезет,— бурчит Виктор.

Вадим в бешенстве смотрит на непроницаемые лица ребят, продолжающих хранить молчание. Выругавшись, он хватает конец троса и лезет в болото. Стоя по горло в ледяной воде, с перекошенным лицом, он пытается укрепить трос на бульдозере. Но руки не слушаются его. Не выдержав, он выскакивает из болота. Хочет что-то сказать и не может. Губы его свело холодом, одежда мгновенно обледенела.

И в наступившей тишине раздается смех Сказкина.

Вадим побежал в прорабку. Сказкин обращается к ребятам:

— Ну, теперь мы попробуем! Без руководства! Девчонки, топите печку! Грейте воду! Мы с Витькой париться желаем!

Жарко натопленная прорабка. Виктор из ведра окатывает горячей водой Сказкина. Марат торопливо раздевается.

— Еще! — отдуваясь, рычит Сказкин.

Виктор льет на него второе ведро.

И Сказкин, распаренный, красный, выбегает из палатки с криком:

— Девки, отвернись!

Совершенно голый, он проносится мимо ребят. Девчонки с визгом отворачиваются. Сказкин прыгает в болото. Быстро затягивает в воде узел троса и сейчас же выскакивает из воды. Под общий смех и крики одобрения мчится он в прорабку. И на смену ему вылетает Виктор, крича:

— Пламенный привет!

И снова визжат девчонки, отворачиваясь и закрывая лица руками. Виктор прыгает в воду. Продолжает работу Сказкина. Желваки ходят по его скулам. И, затянув второй узел, он выбирается из болота. Бежит в прорабку, оставляя глубокие следы босых ног. Из прорабки появляется Марат. И овраг оглашается безудержным веселым хохотом. Марат выходит в кальсонах, стыдливо оглядываясь по сторонам. Он идет медленно и сразу же замерзает, дрожит. Он идет по снегу, словно гуляя, тщетно пытаясь сохранить безразличное, деловое выражение лица.

— Куда ты?! Вернись! — орет из прорабки Сказкин. Один из ребят втаскивает Марата обратно в прорабку.

И через секунду, красный после горячей воды, голый, он трусит к бульдозеру. С ужасом оглянувшись, не смотрит ли кто, он неловко окунается в болото. Марат затягивает последний узел троса. Лицо его напряженное, синее, зубы стиснуты. С невероятным усилием он крепит трос и вылезает, летит в прорабку.

Палатка. За столом сидят вернувшиеся после бани Сказкин, Виктор и Марат. Вымытые, с красными лицами, в чистых рубашках, они веселы, чрезвычайно довольны

собой. Тут же за столом еще несколько человек. Смех, оживление, все трое — герои дня. Вадим сидит в сторонке, что-то записывая в блокноте, делая вид, что он занят работой. У него вид человека, углубленного в свои тревожные и беспокойные мысли. Осунувшееся бородатое лицо.

Сказкин разливает спирт по жестяным кружкам, чокается с ребятами:

— Ну, работяги, за бульдозер!

— Товарищ инженер, может, и вы с нами? — предлагает Сказкин Вадиму с подчеркнутой почтительностью.— Вы ведь тоже в болото лазили...

Кто-то хихикнул.

Вадим молча качает головой. Он чувствует себя здесь лишним. Сказкин подмигивает ребятам. Они пьют спирт. Только Марат, не решаясь, медлит, держа кружку обеими руками.

— А ты чего, комсорг? Или ты у нас непьющий?

Смех за столом. Марат краснеет.

— Нет, я пьющий... Мы на выпускном вечере знаешь как дернули? Бутылку шампанского на троих! — лихо говорит он. И, собравшись с духом, опрокидывает кружку. Выпив, он мгновение сидит с обалделым видом, ловит воздух ртом.

Сказкин, смеясь, подносит к его губам стакан с водой.

— Запей водичкой... Вот, порядок.

Слезы выступают на глазах Марата. Гримаса отвращения кривит его губы. А Сказкин уже наливает ему еще.

Вадим, хмуро наблюдавший за этой сценой, подходит, закрывает ладонью кружку Марата.

— Хватит ему.

— Это почему же? Все законно, товарищ инженер. После такого купанья полагается. А вы разве его гувернантка? — серьезно и удивленно спрашивает Сказкин. И снова хохот за столом.

— Я сам знаю, когда хватит,— хмелея, сердито смотрит на Вадима Марат.

— Вы лучше, товарищ инженер, наряды поглядите. Опять напутали.— Сказкин, вытащив из кармана пачку нарядов, протягивает ее Вадиму.— За пять дней только шесть сотен мне выписали. Быть не может...

Вадим переменился в лице, с опаской берет в руки ненавистные ему наряды. Выходит.

— Инженер,— бурчит Сказкин.— Наряды не может путем оформить!

— А они это в институте не проходили,— невинно замечает Виктор.

— Чего там, не проходили. Любой мастер грамотно может наряды оформить.

— Так то — мастер, а то — инженер. Разница! — разводит руками Виктор. И все смеются.

Вадим стоит у палатки, комкая в руках наряды. Он слышит этот разговор. Не разбирая дороги, Вадим идет по сугробам. Ускоряет шаги, чтобы не слышать этих веселых голосов. В изнеможении садится он на поваленный кедр. Ему кажется, что за спиной его все еще звучит громкий обидный смех, он затыкает руками уши.

Темнеет. Вадим смотрит в одну точку перед собой. И перед глазами его появляется нешумная московская улица, старые тополя, окружившие пятиэтажный дом. Вадим входит в подъезд, поднимается по чистой широкой лестнице. Открывает своим ключом дверь квартиры. Входит. Поворачивает выключатель в коридоре, во всех комнатах...

Квартира озаряется ярким спокойным светом. Он заходит в ванную комнату, открывает сразу все краны, с наслаждением моется. Он в своей комнате, уставленной книжными полками. Любовно перебирает книги. Забравшись с ногами в кресло, сидит его девушка. Вадим, прохаживаясь по комнате, раскрыв книгу, с увлечением читает ей вслух.

Он в столовой. Сверкающая белая скатерть покрывает стол. Цветы в хрустальной вазе. Тарелки, блестящие приборы. Мать наливает ему чай в синюю чашку.

Вадим проводит рукой по глазам. Видения исчезают. Он один сидит в зарослях белого кустарника. Вытаскивает из кармана ключ от квартиры.

А в палатке за столом продолжается веселье. Ребята захмелели.

— Где ни работал, а такого инженера-лопуха не видал,— разглагольствует Сказкин.— Был бы я прорабом, зажили бы как цари! Уже к «Старухе» б подходили. И деньги зашибали... Я б уж не крохоборничал с каждым нарядом.

— Чудной ты парень, Сказкин...— заплетающимся языком бормочет Марат.— Работаешь красиво... А говоришь все про деньги... Про наряды...

Марат берет гитару, наигрывает.

— Почему так?.. Советские люди...

— А ты что думаешь, советские-то люди заработать не хотят? — смеясь, перебивает Сказкин.— Не при коммунизме еще живем. За деньги вкалываем...

Марат растерялся, не зная, что ответить. Напряженно морщит лоб, пытаясь собраться с мыслями.

Сказкин заметно опьянел. Он с жалостью и сочувствием смотрит на Виктора и Марата:

— Ну, зачем вы в тайгу притащились? А? Дали вам путевочки, обозвали героями, вы и поехали! А в Москве, между прочим, остались такие же ребята, как вы... С такими же комсомольскими билетиками в карманах. И ничего живут... По улице Горького разгуливают. А вы, идеалисты, дурачье, попались...

— Ты не смеешь! — ударяет кулаком по столу Марат. Звенит посуда, с грохотом падает на пол жестяная кружка.

— Напился, комсорг,— смеется Сказкин.

— Мы впереди идем... Путь прокладываем! — обидчиво бормочет Марат.— А тому, кто впереди, всегда трудно...

— Впереди идем,— передразнивает Сказкин.— Завел шарманку!

Марат вскакивает, проводит рукой по лицу. Секунду он молчит, потом начинает, с трудом подбирая слова:

— У меня сейчас мысли путаются... Но я тебе объясню, Сказкин. Во имя чего мы в тайге торчим, в палатках мерзнем, в снегу вязнем... Есть такие слова: совесть, честь, комсомольский долг... коммунизм...

— В стенной газете читал,— ухмыляется Сказкин.— Да вы все скоро отсюда разбежитесь. И первый — инженер!.. Нет, я честно говорю — приехал заработать... У меня под Москвой невеста имеется. Девушка... Вот заработаю на дом, вернусь и женюсь.— Он говорит громко, и все невольно слушают этот разговор.

И в самый разгар его в палатку проскальзывает никем не замеченная Шурка, закутанная черным платком. Она подходит к печке, наливает из чайника кипяток в большую кружку.

Марат, не мигая, смотрит на Сказкина.

— А как же Шура?..— тихо спрашивает он.— Ты ее любишь?

Сказкин расхохотался.

— Всех любить — сердца не хватит! А ты что интересуешься? Нравится она тебе? Тогда не теряйся,— ухмыляется Сказкин.— Она девчонка добрая, только постучись! Не зря ее шахиней прозвали! Я-то уж в курсе дела!

Звякнул чайник. С грохотом падает кружка, которую держала в руке Шурка. И все оборачиваются, наконец замечая ее. Кипяток проливается на ее платок, на руки, обжигая, но Шурка не замечает, не чувствует боли. Широко раскрытыми глазами смотрит она на Сказкина. И наступает тяжелая тишина. Все точно застыли.

— Чего смотришь?— хохотнул Сказкин, пряча за насмешкой неловкость. Шурка, дрожа всем телом, продолжает смотреть на него. Потом медленно выходит из палатки. На пороге она еще раз оборачивается на Сказкина, вглядывается в его лицо, словно стремясь разглядеть его получше. И, разглядев, она вся сжимается в комок, точно стараясь занимать как можно меньше места. Она уходит. Марат сидит ошеломленный, с остановившимся дыханием.

— Вадим! Вадим! — зовет Марат. Он шагает по «визирке», задевая плечами ветки. Они хлещут его по глазам, царапают лицо. Марат кричит, зовет Вадима. Ответа нет. Марат прислушивается, бредет дальше, стараясь разглядеть на снегу следы Вадима. Он пробирается сквозь кустарник и видит наконец Вадима, сидящего на поваленном дереве.

Марат подходит, задыхаясь от ходьбы, и словно зовет на помощь:

— Вадим!

Тот молча, угрюмо смотрит на Марата, затягиваясь папиросой. Поднялся.

— Я ухожу.

— Куда?!

— Пока в «Новый», подам заявление об уходе. А там видно будет!

Марат вцепляется в него руками, окончательно трезвеет:

— Ты не уйдешь!

Вадим отстраняет его.

— Вадим, тебе нельзя уходить,— торопливо, умоляюще шепчет Марат.— Все наладится с ребятами, Вадим... Ты уйдешь, а кто останется?! Сказкин? Будет деньги хапать, ребят спаивать, жить учить! Знаешь, что здесь начнется?! Он страшный. Сказкин...

— Пусть, мне теперь все равно.— Вадим зажигает фонарик, хочет идти. Но Марат вцепляется в него.

— Ты не уйдешь!

Вадим, словно вымещая на Марате все свои горести и неудачи, зло кричит:

— Уйду! Никто меня не слушает! Никому я здесь не нужен!

— А как ты с ребятами разговаривал?! «Я — инженер», «молчать!» Заварил кашу, а теперь бежишь? Никуда не уйдешь!

Оба тяжело дышат, молча смотрят друг на друга с ненавистью и злобой.

Вадим, отпихнув Марата, шагает по сугробам. Марат идет за ним.

— Предатель!

И в это время между деревьями замелькал трепетный огонек.

Вадим вздрагивает. Направляет луч своего фонарика вперед. Два огонька движутся навстречу, сближаются, лучи их скрещиваются. Сделав несколько шагов, Вадим натыкается на чью-то темную фигуру. Это Варя Весна. Она почти падает ему на руки.

— Кто это?!—вскрикивает Марат. Оба освещают лицо Вари фонариками. Она вся белая от снега и инея, едва держится на ногах, опираясь на лыжные палки.

— Вы?! — наконец произносит Вадим.

— Я... От «Покосного» на лыжах...— тихо, с трудом говорит она.

— Зачем? Зачем вы пришли?!— спрашивает Вадим.

— Я? К вам...— Она хочет улыбнуться, но губы ее свело от холода.— В трудное время настоящий журналист должен находиться рядом со своими героями...

Марат уничтожающе смотрит на Вадима.

Палатка. Спят ребята. Вадим помогает Варе раздеться, снимает с нее мокрый полушубок. Она словно оцепенела. Варя остается в легком платье с кружевным воротничком и в лыжных брюках. Вид нелепый, смешной. Платье измято, подол мокрый, хоть выжимай. Рыжие волосы растрепались по плечам. Вадим с сердитым изумлением уставился на нее. Это ее лучшее платье, и она принимает его недоумение за восхищение, поправляет воротничок.

— Вы что, не могли одеться менее шикарно, но потеплее? — Вздохнув, он снимает с себя голубой свитер, натягивает Варе через голову. Свитер ей очень велик, рукава свисают до колен. Глаза ее смотрят на него с такой влюбленностью, что он теряется.

— Как вы похудели... И борода выросла. Вы теперь похожи на Фритьофа Нансена, — не слыша его, с участием и нежностью смотрит она на его бледное, бородатое лицо.

Они говорят шепотом, боясь разбудить ребят.

— Зачем вы явились? Опять очерк писать? Да вы знаете, что вы из меня посмешище сделали?! «Голубоглазый инженер»! Ужас какой-то! Черт знает что! — раздражается Вадим.

Она хочет что-то сказать, но он не дает.

— Я не хочу, чтоб вы писали о моем прорабстве, слышите?! Нам сейчас не до этого!

Она растерянна и обижена.

— Я и не буду писать... Я приехала совсем, к вам...

Вадим испуган. Молчит. И, не выдержав ее пристального, вопросительного взгляда, он опускает голову. Отворачивается. Варя все понимает. Она ошеломлена. Молчание становится невыносимым для обоих.

— Я сказала: журналист обязан быть на передовой... Я буду работать...— наконец с горечью говорит она. Губы ее дрожат.— Лазарев направил меня сюда, я его просила об этом...

Вадим смотрит на ее чемоданчик, на связку книг, на в кровь расцарапанное ветками лицо. И чувствует себя неловко.

— Ну если так... Будете работать вместе с девушками на бетоне... А сейчас ложитесь спать... Вот сюда, на мое ложе...

— А вы?

— Только, пожалуйста, без дискуссий...

Варя покорно ложится на его кровать, уткнувшись лицом в подушку. Вадим гасит коптилку, растягивается на полу, положив под голову свою куртку.

Ровно дышат, посапывают во сне ребята. Вадим лежит с открытыми глазами. Варя кусает губы, стараясь сдержать слезы.

Утро. Трасса. Ребята принимаются за работу. Проходят тракторы. Ребята с гаечными ключами направляются к пикету.

Сказкин подходит к бульдозеру. Вадим преграждает ему путь, твердо, жестко:

— Уйди! Снимаю тебя с работы!

— Брось, инженер... Пошумели, и будет,— примирительно говорит Сказкин.

— Я сказал! Убирайся! И чтобы я тебя не встречал никогда в жизни! — вплотную придвигается к нему Вадим. И, взглянув на перекошенное лицо Вадима, Сказкин отступает, бормоча:

— Но, но, полегче, инженер...

— Убирайся, говорю!— кричит Вадим.

Ребята подходят к ним. Молча, серьезно слушают разговор.

— Да за что? — растерялся Сказкин.

— За подлость! Сволочь! Девчонку в грязи вывалял! Виктор, сядешь на бульдозер! — приказывает Вадим. Виктор мрачно смотрит на Сказкина, потом на Вадима и, помедлив, подходит к бульдозеру.

— Вы что?! Витька! — обозлился Сказкин, рванувшись к Виктору. Тот, отодвинув его плечом, начинает осматривать машину, мотор.

Пауза. Впервые мы видим Сказкина растерянным. Вадим, не обращая на него внимания, поворачивается к ребятам:

— А вы что стоите?! Давайте по местам!

И все так же молча расходятся, не глядя на Сказкина.

— Ну погоди, инженер! Это так тебе не пройдет! Права не имеешь!— орет Сказкин.

— Ладно, двигай отсюда! Москва без тебя осиротела!— негромко говорит Виктор, забираясь в бульдозер и включая мотор.

Сказкин что-то еще кричит ему со свирепым видом, но голос его заглушает рев мотора. Сказкин быстро зашагал с трассы.

Вместе с аппаратом мы движемся по «визирке» от оврага.

Врезалась в тайгу расчищенная, прорубленная трасса. Лежат на снегу поверженные гигантские деревья.

Пока мы идем по трассе, рука Вадима вычеркивает на доске еще один пройденный километр пути. Трасса упирается в столб, на котором краской выведено «21-й километр». Палатки на снегу. Грохочут машины на трассе. Вразнобой стучат две походные электростанции. Прибавилось машин в прорабстве Шелковникова. Бригады растянулись на целый километр. Ребята роют котлованы, устанавливают и регулируют подножники для опор, бетонируют их. На бетономешалке работают девушки. Почти беспрерывно подъезжают к бетономешалке тракторы с прицепами, подвозя гравий и песок.

Кружится, вьется кедровка над деревьями. На снегу вдоль «визирки» валяются вылущенные шишки. Кедровка «обогнала» фронт работ.

Варя, оторвавшись от работы, с волнением издали смотрит на Вадима. Не взглянув на нее, он проходит мимо с Лазаревым.

— Но я хочу знать, в чем дело! Что опять за самоуправство?! Почему вы выгнали Сказкина? Он отличный работник!..— сердито кричит Лазарев.

— Михаил Семенович, не надо вам в этом разбираться,— брезгливо сморщился Вадим.

— Как это — не надо?! Я обязан! Я требую!..— орет Лазарев.

И ребята, обсыхающие у костра, услышав громкий разговор, переглядываются. Несколько человек поспешно подходят к Лазареву.

— Я официально вас спрашиваю, Шелковников: что произошло?

Вадим, покосившись на Марата, молчит. Пауза.

— Он нам пейзаж портил,— хмуро бросает Виктор наконец.

— Уж мы-то друг друга знаем как облупленных. И уж если мы говорим, что этот парень нам не подходит, значит, нам видней!— бурчит один из ребят.

— Круговая порука у вас?!— злится Лазарев.— Я инженера спрашиваю, между прочим...

— Михаил Семенович, вы нам не верите?— строго осведомляется Виктор.

Лазарев смотрит на серьезные лица ребят, на Вадима.

— Ну, допустим, верю...

— Тогда подпишите приказ. Я со Сказкиным дружил, в общем. И я тоже говорю: правильно его Вадим наладил! И все!

Снова пауза. Она длится очень долго. Лазарев хмурится.

— Давайте приказ!— раздраженно бросает он.

Вадим вытаскивает из сумки приказ, протягивает Лазареву.

Шумит трасса. Пар валит изо ртов. Ребята замотаны шарфами, с трудом можно различать, где кто. Высокий парень закручивает огромным гаечным ключом болт.

— Бей!— командует Вадим.

Марат ударяет молотом по ключу, крепя болт. Осмелев, он бьет во второй раз, в третий.

— Хорош!— кричит Вадим.

Ребята с гаечными ключами и молотами стоят у котлована передыхая. Из-под шарфов блестят потемневшие от напряжения глаза.

— Все бы ничего, да инструмент к рукам прилипает на морозе!— возбужденно, улыбаясь одними глазами, произносит Марат.

— Ничего, работа самая мужская,— отвечает Вадим.

Усталая Варя отходит от бетономешалки, подбегает погреться к костру. Внимание ее привлекают заиндевевшие ветки богульника. Она осторожно дотрагивается до кустарника. Подумав, достает из кармана складной нож, срезает ветки. Улыбаясь, она оглядывается на работающих ребят, ища среди них Вадима.

Вечер. В палатку вваливаются вернувшиеся с работы ребята.

Шурка собирает на стол. Зажигает лампу. Виктор включает радио. Ребята раздеваются, разматывают заледенелые шарфы. Вадим подходит к своей кровати, на которой лежит его голубой свитер и планшетка. И вдруг он замечает стоящую у кровати большую консервную банку. Из нее, точно метелка, торчат ветки богульника. Вадим испу-

ганно оглядывается на ребят, боясь насмешек. Хочет задвинуть банку под кровать. Но ее уже все заметили.

— Глядите, какой букетик инженеру преподнесли!

— Это журналистка рыжая расстаралась!

— Ну и метелка! Хороша!

Общий хохот. Вадим краснеет. С раздражением хватает банку, несет ее к выходу.

— Вот все вы так, лишь бы посмеяться над девчонкой!— сердится Шурка.— Девчонка старалась, срезала! Пусть стоит. Может, еще расцветет!— Она выхватывает у Вадима банку под новый взрыв смеха. Невозможно представить, чтобы этот веник когда-нибудь расцвел...

И снова рука Вадима вычеркивает на доске пройденные километры. Один, второй, третий... Мы видим в это время, как по трассе продвигаются ребята, как девушки месят бетон на отчаянном морозе, как устанавливают и регулируют подножники для опор, как Виктор роет своим бульдозером котлован.

Вадим просыпается у себя в палатке. Первое, что он видит, открыв глаза,— это распустившийся богульник. Ветки сплошь покрыты нежными, прозрачными лиловыми цветами. Лиловым, синим, голубым огнем полыхает богульник, и палатка кажется преображенной: она стала светлее, больше. Вадим пораженно, с восторгом смотрит на цветы. И, словно не веря себе, осторожно дотрагивается до веток рукой. Марат, поднявшись на кровати, тоже с изумлением смотрит на богульник.

— Что это, Вадим?— шепотом спрашивает он.

— Это? Весна,— тоже шепотом, улыбаясь, отвечает Вадим. И повторяет с тревогой:— Весна... Богульник расцвел... А мы еще не дошли до «Старухи»...

Таежная весна. Время таяния снегов. Разлились ручьи. Бурая грязь, талая вода, снег. По тайге невозможно ни пройти, ни проехать. На трассе уже возвышаются установленные опоры. Трасса пересекает тайгу и упирается в гору «Старуха». Она еще страшнее, чем рисовали ее себе москвичи. Черный, голый по-весеннему лес, кустарник покрывает крутые склоны. Кое-где на проталинах зацвели первые таежные цветы. Палатки стоят у подножия горы. Тракторы вытягивают тросами части опор, завязшие в трясине. Ребята, медленно пробираясь по грязи и воде, подталкивают опоры, откапывают их лопатами. Они движутся по пояс в воде. Залепленные грязью, озябшие лица, мокрая насквозь одежда. Пробираться тяжело и опасно: один неосторожный шаг— и попадешь в трясину. Несколько человек сколачивают из бревен лежневки. У палаток девушки чистят тракторы, стараясь соскрести с них грязь. Они грустно поют:

Осенний лист, такой нарядный,
Ко мне в окошко залетел,
А мой любимый, ненаглядный
И заглянуть не захотел...

Выделяется низкий, сильный, очень печальный голос Шурки.

А мой любимый, ненаглядный
И заглянуть не захотел,—

продолжает петь девчонка.

Лазарев и Вадим отходят к палатке. Вадим разворачивает карту ЛЭПа, заметно волнуется.

— Подготовка к штурму у нас в самом разгаре. План у меня простой: завтра в шесть ноль-ноль начнем штурм «Старухи». Первым поднимается бульдозер, прокладывает дорогу. За ним — тракторы. Везем на вершину «ПС», затем опору. По частям. На вершине ее соберем, сварим и установим. Первое мая будем там справлять...

— План изумительный! И главное, простой!— иронически усмехается Лазарев, перебивая.— Втащить наверх опору в сто пятьдесят тонн весом и еще походную электростанцию. И все это в распутицу, в грязь! Да вы что, смеетесь надо мной?! — Лазарев по своей привычке начинает быстро ходить перед палатками.

Вадим ходит за ним, забегая то с одного, то с другого бока, заглядывая ему в лицо. Издали это выглядит очень смешно. Подходят Марат и Виктор. Грязные, измученные, мокрые.

Пауза. Отчетливо слышны грустные голоса девушек:

Я знаю, он меня не любит,
Другие нравятся глаза...

Лазарев вслушивается и вдруг раздраженно:

— Не могу я слышать этой песни! Расстраиваюсь!

— Девушки, прекратите петь, начальство расстраивается!— серьезно кричит Виктор. Девушки умолкают, удивленно оглядываясь на Лазарева. Тот продолжает ходить, низко опустив голову. Вадим за ним. Лазарев внезапно резко поворачивается, и они сталкиваются.

— Ничего не могу придумать, Вадим. Штурм «Старухи» отменяю!— почти спокойно, устало произносит Лазарев.

— Михаил Семенович!— вскрикивает Вадим.— Что же будет?!

— Будем ждать.

— Но это катастрофа... Ждать придется четыре месяца... Сами знаете, как в тайге снега тают,— сбивчиво заговорил Вадим.— В «Новом» ток ждут...

И, встретившись взглядом с Лазаревым, он замолкает, только сейчас до конца понимая весь ужас катастрофы.

— Штурм отменяю,—повторяет Лазарев медленно, оглядывая гору, трясину, по которой пробираются мокрые, усталые ребята, помрачневшего Виктора, растерянного Марата. — Люди устали. Устали мерзнуть, устали работать в грязи. Пусть будет отдых. Пусть будет праздник Первого мая. Два дня веселья.

И, сгорбившись, он зашагал к своему трактору.

По трясине медленно пробирается трактор с прицепом. Из грязи торчат только одни «уши» — фары. На прицепе стоит мокрый по пояс Лазарев с красным бумажным цветком в петлице куртки. Лицо озябшее, грязное. К фарам трактора прикреплены яркие бумажные вымокшие цветы. И точно такой же цветок торчит за ухом у Виктора, управляющего трактором. Все прорабство выбегает навстречу.

— Едет! Лазарев едет!— слышны веселые крики.

Трактор останавливается у палаток. Лазарев выбирается. Ноги его в резиновых сапогах увязают в буром месиве. Он вытаскивает из прицепа ящики с продуктами, бутылки, банки. Виктор помогает ему.

— Поздравляю прорабство с праздником!— гремит Лазарев. Ребята окружают его, принимая у него из рук вещи, поздравляя, пожимая его руку. Девчонки суют ему цветущий богульник. Курносая осыпает его подснежниками. Смех. Белый дождь нежных цветов падает на плечи, на голову Лазарева, засыпая бурую грязь, в которой он стоит. Лазарев улыбается.

Палатка. Длинный стол, покрытый белыми простынями, украшен подснежниками. Девчонки ставят на стол закуски, вино. Курносая гладит платье, устроившись на скамье. Варя критически осматривает себя в осколок зеркала. И только Шурка, безучастная ко всему на свете, сидит на кровати, кутаясь в платок. Варя робко присаживается рядом.

— Шур... Ну что ты сидишь? Надень платье, ведь праздник...

— Я свое отгуляла,— тихо, с тоской отвечает Шурка.

Варя порывисто обнимает ее. Мгновение они сидят так, молча прижавшись друг к другу.

— Шура, Шурочка... Давай сегодня будем красивыми, веселыми. Назло некоторым,— горячо шепчет Варя.

Шурка грустно улыбается. И, тряхнув волосами, вдруг вскакивает. На минуту она становится прежней, бесшабашной, веселой Шуркой.

— Давай! Попляшу уж нынче!— с отчаянным весельем восклицает она.

Она быстро достает фанерный чемодан, судорожно выбрасывает из него платье, туфли на высоких каблуках.

— Шура... Причеши меня по моде, а?— просит Варя.

Шурка деловито оглядывает ее.

— Можно. Я из тебя красавицу сделаю.

— Ну, красавица не получится... Веснушки...— смеется Варя.

— А мы их ликвидируем! Инженер-то тебя и не узнает!

За столом сидят принарядившиеся девушки в ярких платьях. Ребята в пиджаках, свежевыбритые, причесанные. Мы давно не видели их в костюмах и только теперь замечаем, как они все изменились. За столом сидят настоящие сибиряки, бывалые парни. Возмужалые, обветренные, смелые лица, натруженные руки рабочих. Они чувствуют себя непривычно и неловко в пиджаках, которые стали им узки в плечах.

Вадим тоже необычно выглядит в своем модном костюме с галстуком. Длинная черная борода кажется приклеенной к его молодому румяному лицу. Он не замечает ничего вокруг, занятый своими тревожными мыслями.

Рядом с Вадимом сидит Виктор, бросает со стола куски, угощая медвежонка. Играет радиола. Ребята тянутся к Лазареву со своими жестяными кружками, наполненными вином, чокаются. За столом шумно, весело. В палатку вбегает запоздавшая Варя. Она вбежала и остановилась оглядываясь. Варя без шапки, в белом платье. Волосы ее коротко подстрижены, как у мальчишки, вихры торчат в разные стороны. Нос неумело густо напудрен, губы накрашены. Виктор, увидев ее, громко фыркает. А Варя, уверенная в своей неотразимости, направляется прямо к столу, к тому месту, где сидит Вадим. Он с изумлением, почти испуганно, смотрит на нее, не понимая, что с ней произошло. Варя нечаянно наступает на лапу медвежонку. Медвежонок визжит.

И ребята смеются.

— Глядите-ка! Наша-то! Журналистка-то!

— Последняя модель!

— Даже Мишка испугался!— громко хохочет Виктор.

Вадим вскакивает, строго смотрит на смеющегося Виктора. Ему неприятно, что ребята смеются над Варей. Он хватает ее за руку и тащит за собой. Выводит ее из палатки. Она плетется за ним, едва поспевая, растерянная, ничего не понимающая. Вадим наконец останавливается, поворачивает ее к себе, спрашивает с мужской жестокостью:

— Что вы сделали со своими волосами?

Она по-детски огорчена и удивлена.

— Вам не нравится?

— Это ужасно!— вырывается у него.

Он наклоняется к ней совсем близко. Она испуганно зажмуривается, думая, что он сейчас ее поцелует. Но Вадим сдувает с ее носа пудру, достав платок, вытирает лицо и губы. Смущенная до слез, Варя стоит перед ним. Вадиму становится ее жаль. Он берет Варю за руку, говорит с мягкой насмешкой:

— Теперь могу пригласить вас танцевать. Идемте.

Варя медлит. Потом нерешительно, молча идет за ним.

Палатка. Гремит радиола. Вадим, взяв Варю за руку, вводит ее в круг танцующих. Виктор, увидев их вдвоем, смеется. Но Вадим бросает на него свирепый взгляд, и Виктор замолкает. Ребята расступаются, давая место Варе и Вадиму. Они танцуют. Вид у нее печальный, обиженный. Вадим ободряюще улыбается ей. И она с готовностью просияла в ответ. Улыбка преображает Варю. Вадим пристально, серьезно смотрит ей в лицо, словно впервые увидел. А у нее перед глазами все завертелось: лица ребят, темные стены палатки. И неподвижным остается только серьезное лицо Вадима.

Внезапно вальс обрывается. Вадим с шутливой почтительностью поклонился Варе и отошел от нее. А она, все еще улыбающаяся, остается стоять на месте. Вадим садится к столу. Склонив голову на руки, он сидит в одиночестве. В палатке продолжаются танцы, веселье.

К Вадиму подсаживается Виктор.

— Выпей, инженер, веселей станет,— наливает он Вадиму вино в кружку. Вадим не отвечает. Виктор понимающе вздыхает. Оба смотрят на танцующих. Лазарев кружится с курносой девчонкой.

— Вот человек наш Лазарев!— с восхищением шепчет Виктор.— Пляшет с нами... А у самого выговор.

— Какой?— насторожился Вадим.

— Обыкновенный, строгий. Из-за нашего оврага.

— Откуда ты взял?

— Сам читал нынче в приказе, когда мы с ним в «Новый» ездили за подарками. Ваши фамилии рядышком стоят. За халатное отношение.

Вадим охнул. Залпом выпивает вино. Мучительно раздумывает минуту, потом шепотом:

— Виктор! Я все время думаю... Другого такого случая не будет. Если удастся проложить сегодня дорогу на «Старуху», Лазарев разрешит штурм. И мы спасены.

— Да ну тебя, шальной какой-то! У всех праздник, а мы, как дураки...

— Витька!— умоляюще смотрит на него Вадим.

— Ну, а если сорвемся?!

Вадим не отвечает.

— Ни за что не полезу!— злится Виктор.— Дурака нашел!

Бульдозер стоит у подножия «Старухи». Еще совсем светло. Вадим и Виктор рубят кустарник, сооружая лежневки, кидая их под гусеницы бульдозера. Они работают молча, быстро.

Падает лежневка, обдавая обоих грязью.

Они садятся в бульдозер. Оба с тревогой и сомнением смотрят вверх, на гору.

— Везувий!— вздыхает Вадим.

— Везувия не видал. Но уж не думаю, чтоб он был страшней нашей бабки!— мрачно отвечает Виктор.

Вадим смотрит на свои часы.

— Тронулись!

Из палаток доносятся музыка, голоса, звонкий девичий смех. И, заглушая все, бульдозер двинулся вперед по лежневке. Он медленно и тяжело вползает в гору. Крутая дорога поднимается почти отвесно и исчезает где-то на вершине, сливаясь с хмурым небом.

Опустив нож, бульдозер ползет по лесу, по узкой прорубленной геодезистами просеке. Деревья, кустарник мешают пробираться вперед, задевают бульдозер, хлещут ребят по плечам, по щекам. Нож сдвигает камни, грязь, талый снег.

Праздник продолжается. В палатке пляшет Шурка. Она то лихо отбивает чечетку, то, взвизгнув, проносится по кругу, то кружится, развевая юбку. Дробно стучат каблучки. Танцуя, она бросает в толпу ребят кокетливые и гордые взгляды. Вызывающе улыбается. Смеется. Поводит бровью. Что-то трагическое есть в этой лихой, веселой пляске. И ребята по-разному следят за ней: одни с восхищением, другие серьезно, третьи с жалостью и сочувствием. А девчонки с завистью и сожалением.

Марат смотрит на нее с глубоким волнением, с восторгом. Шурка останавливается перед Лазаревым, отбивая дробь, вызывая его в круг. Лазарев сердито мотает головой. Но ребята дружно хлопают в ладоши. Шурка пляшет перед ним, и он, решившись, вытаскивает из кармана белоснежный платок; топнув, входит в круг. Пляшет Лазарев. Не очень умело, но весело, подмигивая ребятам, размахивая платком над головой. Смех, аплодисменты. Шурка вьется вокруг Лазарева.

Варя ищет глазами Вадима. Выходит из палатки. С минуту она стоит неподвижно, оглядываясь по сторонам. Вдруг она слышит далекий шум мотора. Видит под ногами утонувшие в грязи лежневки, свежий след бульдозера. И, подняв голову, она вглядывается, замечает мелькающий среди деревьев бульдозер, медленно, с трудом ползущий в гору. И, все понимая, она со страхом оглядывается на палатку, в которой продолжается веселье.

Бульдозер движется дальше. Пройдена совсем незначительная часть пути. Виктор насвистывает, но глаза его потемнели от напряжения и волнения. Не отрываясь, смотрит он вперед, на просеку. Бульдозер вползает в трясину, останавливается бук-

суя. Виктор пытается сдвинуть его с места. Надсадно ревет мотор. Вадим мрачно смотрит назад: проползли совсем немного. Бульдозер рванулся вперед и вдруг медленно покатился с горы юзом.

А в палатке пляшет Шурка. Уставший, весь потный, Лазарев, пошатываясь, выходит из круга. А Шурка уже приглашает другого партнера. Отбивает чечетку перед длинным, худым парнем. Тот сбрасывает с себя пиджак и, посмеиваясь, влетает в середину круга. Парень пляшет, выделывая замысловатые коленца. Шурка носится по кругу, стуча каблучками.

Бульдозер юзом мчится с горы. Виктор выключает мотор. Тормозит. Но машину уже невозможно остановить. Развивая скорость, она летит вниз все быстрее и быстрее.

Продолжает плясать неутомимая Шурка. Она пляшет с каким-то вызовом, мол, поглядите, какая я, как мне весело, как здорово я пляшу. Ее партнер в изнеможении останавливается, едва не падая на руки ребят. А Шурка все пляшет. Улыбаясь, вызывает в круг Марата.

Мчится бульдозер с горы. Мелькают кусты и деревья. Забрызганное грязью, в кровь расцарапанное лицо Вадима. Виктор, судорожно вцепившись в штурвал, кричит:

— Прыгай! Прыгай, Вадим!

Вадим орет:

— Направо! В лес!

Искаженные страхом и напряжением лица. Вдвоем они поворачивают штурвал. Бульдозер удалось повернуть, и он стремительно летит в лес.

Варя, увязая в грязи, взбирается в гору. Она видит летящий вниз бульдозер. Застывает в ужасе. Бульдозер исчезает в лесу. Трещат деревья, гремят гусеницы.

Бульдозер боком ударяется о сосны и останавливается, застряв между деревьями. Вадим падает от толчка на Виктора. Виктор ударяется носом о штурвал. Тишина. Виктор не сразу поднимает голову. Из его разбитого носа течет кровь.

— Смотри-ка, живы,— удивленно шепчет он.

Вадим вытирает ладонью мокрый лоб, рука его дрожит. Оба вылезают и со всех сторон осматривают бульдозер.

— Целый,— снова шепотом удивляется Виктор. Лица у них испуганные, мертвенно бледные.

Вадим пытается улыбнуться. И вдруг он видит Варю.

— Ее только не хватало!

Без шапки, в распахнутом ватнике, надетом поверх белого платья, она спешит к ним. На лице застыло выражение ужаса. Ноги в резиновых сапогах скользят по горе. Она падает. Поднимается, снова спешит к ним. Вадим, нахмурившись, идет ей навстречу:

— Вы?— недовольно спрашивает он.

Но она бросается к нему, мокрая, грязная.

— Господи, вы живы...— устало произносит она, словно не веря себе. И, схватив его за руки, прижимается к его груди. Горько плачет.

— Что с вами?— растерялся Вадим.

— Я думала... что вы разбились,— не в силах успокоиться, сквозь слезы произносит она. Варя поднимает на него глаза.

— Ну, успокойтесь,— бормочет он, смущенный и растроганный. Он неловко проводит рукой по ее волосам. Осторожно касаясь щеки, вытирает ей слезы платком. И так они стоят секунду молча.

— Долго вы будете постановку разыгрывать?— сердито кричит Виктор, наблюдавший за ними.

Вадим, вздохнув, отстраняется от Вари. Идет к бульдозеру.

— Я с вами!— категорически говорит она, умоляюще глядя на Вадима.

Виктор мрачно глядит на вершину горы.

— Да... Скучная история... А влезть надо...

Из палатки выбегает разгоряченная после пляски, задыхающаяся Шурка. Горделивая, вызывающая улыбка еще блуждает на ее лице.

А из палатки кричат, скандируя:

— Шу-ра! Шу-ра! Бра-во!

Аплодисменты.

Шурка обхватывает руками ствол березы, прижимается к нему щекой. Следом за ней выбегает Марат, тоже запыхавшийся, усталый. Он приближается к ней. Секунду они молчат, улыбаясь друг другу. Тяжело дышат. Любовь, восторг переполняют его сердце, и, осмелев, он берет ее за руки, глядя на нее в упор, говорит:

— Я люблю тебя...

Она смотрит на него почти испуганно, растерянно.

— Я полюбил тебя, как только увидел... Помнишь, в клубе? У тебя такие глаза были... Смелые, веселые.

Марат робко, с нежностью целует ее загрубевшие от работы, негнущиеся пальцы. Шурка, не дыша, слушает его. Может быть, никто никогда не говорил ей таких слов.

— С тех пор я о тебе всегда думаю... Ты мне снишься... Я о тебе мечтаю...

Шурка вздрагивает, ежится, как от холода. Марат набрасывает на нее свой шарф, как в первый вечер их знакомства. И, узнав этот шарф, она улыбается смущенно, робко. Марат притянул ее к себе и обнял.

— Мы будем вместе... Насовсем, да?

Шурка, закрыв глаза, молчит, прижавшись лицом к его груди. Потом с видимым усилием отстраняется, горестно:

— Нет!

Пауза.

Марат снова тянется к ней, горячо:

— Но почему? Почему?

И снова пауза.

— Не пара мы с тобой,— словно выдавливая из себя слова, отвечает Шурка.— Тебе учиться надо ехать, а моя судьба другая...

— Мы вместе учиться будем,— с готовностью произносит Марат, сжимая ее руки.— Я повезу тебя в Москву. Познакомлю с мамой. Она обязательно полюбит тебя...

И опять молчание. Шурка зажмуривается, будто пытаясь представить себе их будущую жизнь. Улыбка промелькнула на ее губах.

— Нет! Нет! — снова исступленно говорит она. И вдруг, обвив шею Марата руками она крепко целует его. И, отпрянув от него, с тоской:

— Уходи теперь. Уходи!

Марат мгновение стоит ошеломленный. Потом рванулся к ней.

— Шура!..

Но она отстраняется. Не глядя на него, еле слышно:

— Проплясала я свое счастье, Марат... Ошибок много в моей жизни... Не по пути нам...

Она медленно отходит. Марат догоняет ее, загораживает дорогу.

— Но я все равно люблю тебя,— с болью вырывается у него.

Шурка качает головой, молча отстранив его, уходит.

Марат стоит, закрыв лицо руками.

В палатке замолкла музыка. И в тишине еле слышно раздается шум бульдозера. И чей-то крик у палатки, громкий, испуганный:

— Ребята! Михаил Семенович! Вадим на горе!

Марат медленно поднимает глаза и видит на черной горе два трепещущих огонька.

Лазарев, ребята выбегают из палаток. Лазарев, еще не понимая, но чувствуя, что произошло что-то очень важное, не отрываясь смотрит на гору. Темень. Ребята, девушки в нарядных светлых платьях стоят рядом, тоже глядя на «Старуху». Два трепещущих огонька добираются до ее вершины.

— Это Вадим,— убежденно произносит курносая.

— Боже мой! Да что ж это такое...— беспомощно вырывается у Лазарева. И, шлепая по грязи, он бежит к тракторам, стоящим под навесом.

Бульдозер на вершине. Измотанные вконец, измученные, грязные, стоят рядом с машиной Варя, Вадим и Виктор. Пылает костер. Сверху видны мерцающие огоньки палаток, темное шумящее море тайги. В тишине загрохотал трактор. Вадим, оглянувшись на ребят, двинулся навстречу. Трактор останавливается. Выскакивает Лазарев. Вадим, пошатываясь от усталости, по воде шагает к нему. Лазарев мокрый с головы до ног. Черный парадный костюм, крахмальная рубашка — все в грязи. Седые волосы развеваются по ветру.

— Все живы?— хрипло спрашивает он.

— Живы! — переводит дыхание Вадим.

— Наглец! Мальчишка!— кричит Лазарев.— Под суд за самоуправство!

Вадим, опьяневший от усталости, от собственной удачи, от сознания своей храбрости и выполненного долга, бросается к Лазареву. Обнимает его, целует в щеку.

Лазарев, оторопев, резко отстраняется.

— Отлупить бы вас за такие дела!— все еще свирепо говорит Лазарев.

— Михаил Семенович...— сияющими глазами смотрит на него Вадим.— Почему вы всегда кричите? Чтобы мы не догадались, что вы хороший, что вы добрый? Да?

Лазарев, окончательно смешавшись, замолкает.

— Штурм можно начинать,— устало произносит Вадим.

Лазарев молчит, глядя на Вадима, и взгляд его теплеет.

И рука Вадима проводит жирную черту на доске, вычеркивая последний километр. И мы вместе с аппаратом движемся по пройденным километрам. Идем по тайге, пересекаем ручьи и речушки, болота. Снова углубляемся в таежные дебри. Идем через чащу, буреломы. Мы узнаем некоторые пункты пройденного пути. Вот опушка, где был первый лагерь москвичей. Вот место, где начали рубить первые деревья. Вот злополучный овраг, место, где стояла прорабка, где встречались Шурка и Сказкин. Поваленный кедр, около которого объяснялись Вадим и Марат. Вот 21-й километр. Заросли богульника. И мы видим трассу с установленными уже на ней опорами. И, наконец, «Старуху», освещенную солнцем. На вершине ее возвышается анкерная металлическая опора.

Идущая вниз с горы прямая дорога, проложенная Виктором и Вадимом. Освещенная солнцем весенняя тайга. Желтые проталины, островки, покрытые весенними цветами.

Осень. Золотая тайга. Кружась в воздухе, медленно падает красный лист. Варя ловит его. Она и Вадим идут по тайге. Вечер. Где-то слышны голоса, песня. Вадим смотрит на часы.

— Через минуту зажжется свет...

— А мы даже и не увидим,— грустит она.

— Но мы же можем себе представить,— улыбнулся он, пристально глядя на нее.— Помните, как тогда зимой гуляли по Москве? Проведите меня так же по «Новому».

Варя молчит.

— Пошли,— вздохнув, протягивает она ему руку. Оба закрывают глаза.

— Ну вот... Мы идем по «Новому». Тут, наверно, все изменилось... Я ведь давно не была здесь. Мы на улице Ленина...

И на экране возникает поселок «Новый». Широкая улица. И нет больше на ней палаток, стоят новенькие деревянные дома с палисадничками, окруженные деревьями. Слышен голос Вари:

— Сейчас зажгутся фонари на улице...

И цепочкой загораются фонари, становится светло.

— Мы идем мимо магазина,— слышен ее голос.

И мы видим двухэтажный магазин. Вспыхивают широкие витрины. И одновременно зажигаются огни во всех окнах всех домов. И поселок становится светлым, нарядным, веселым.

— Потом мы идем мимо клуба,— продолжает ее голос.

И мы видим на месте дощатого сарая новый клуб. И здесь одно за другим вспыхивают окна. Слышна музыка, веселые голоса, пение.

— Здесь праздник,— говорит Варя.

— И, наверно, вспоминают нас, как виновников.

И мы видим, как над клубом загораются разноцветные огоньки, освещая лозунг «Привет героям — строителям ЛЭПа!» С треском взлетают в темное небо ракеты, рассыпаясь и падая на землю, как яркие цветы.

А над Ангарой, на диабазовой скале, засверкали сильные прожекторы, освещая котлован, место будущей плотины. Сюда пришел ток. В котловане скопление машин. В одно мгновение он освещается сотнями электрических огней. Зашумели машины, компрессоры, насосные установки. Заработали портальные краны, экскаваторы.

И снова темно. Тайга. Варя и Вадим стоят под деревом.

Где-то рядом раздаются подряд несколько выстрелов из ружья.

— Салют! — смеется Вадим, открывая глаза.

Молчание.

Варя с волнением и надеждой ждет его слов. Он серьезно, с нежностью смотрит на нее:

— Варя... Это чудесно, что мы с вами встретились... Что вы были рядом.

Поселок «Новый». Место будущей плотины. Перегороженная уже часть Ангары. Котлован похож на крепость, сооруженную посредине реки. Он словно небольшой город, живущий своей бурной, напряженной жизнью. Дощатые строения на дне будущего моря: насосные установки, столовая, электростанция, контора. Работают могучие портальные краны, к которым беспрерывно подъезжают тяжелые, как танки, «МАЗы». Работают сотни бурильщиков и землекопов.

К котловану по бечевнику — узкой дороге, идущей вдоль берега, вереницей тянутся машины, груженные диабазом, песком, гравием.

Идет засыпка перемычки.

Вадим и Лазарев стоят на скале и смотрят в котлован.

Восхищенная, взволнованная улыбка застыла на лице Вадима.

Лазарев искоса поглядывает на него со скрытой грустью и с завистью.

Осенний холодный ветер рвет их одежду, треплет волосы.

Вздохнув, Лазарев тронул Вадима за плечо. Они молча спускаются со скалы, идут по бечевнику.

— Ну вот и все, Вадим. Ребят я ваших забираю.— Лазарев старается держаться как обычно, сурово, но голос его против воли звучит печально.

— Куда? — насторожился Вадим.

— Строить новый ЛЭП. Теперь поведем линию из «Нового» в Рудногорск. Там богатейшую руду нашли. Нужен срочно ток.

— А я? — слегка растерялся Вадим.

— А вы? Вы останетесь здесь. Строить плотину,— не сразу, но твердо, категорически отвечает Лазарев.

— Что ж, я не оправдал доверия? — шутит Вадим.

— Нет. Вы работали на совесть. Хотя не обольщайтесь особенно. Любой мастер справился бы на вашем месте не хуже.

— Тогда зачем вы меня держали в начальниках?— скрывая обиду, улыбается Вадим.

— За красивые глаза,— хмурится Лазарев.

— А серьезно?

— А серьезно? — Лазарев отвечает не сразу, ворчливо: — Мне нравятся упрямые парни, понимающие, что такое долг, что такое совесть...

Вадим растроган, смущен.

Лазарев отворачивается, скрываясь от ветра, закуривает.

Вадим прикуривает у него. Оба молчат.

— Теперь вы можете строить плотину. Вы уже стали инженером,— изменившимся голосом говорит Лазарев.

— Но я не хочу расставаться с вами,— не очень уверенно произносит Вадим.

Лазарев сосредоточенно смотрит на кончик своей сигареты. Справившись с охватившим его волнением, он с грустью отвечает:

— Нет, занимайтесь своим делом, Вадим. Я ведь тоже гидростроитель... Но вот так сложилось. В тайге я нужнее. А руки иногда очень тоскуют по любимому делу...

Они снова замолчали. Обоим очень грустно.

Вадим хочет ему сказать что-то теплое, сердечное. И в этот момент к ним подбегает молодой парнишка в очках, одетый по-городскому, в пальто, в шляпе. Явно приезжий.

— Товарищ Лазарев? — вежливо осведомляется он.

Лазарев наконец отрывает взгляд от своей сигареты. Кивает.

— Я инженер Ковалев из Москвы. Владимир Сергеевич Ковалев...

Лазарев протягивает ему руку.

— Мне говорили о вас.

Лазарев испытующе смотрит на Ковалева.

— Сколько вам лет, Владимир?

— Сергеевич — нахмурился Ковалев. Он изо всех сил старается держаться солидно.

— Сергеевич,— поправляется Лазарев. И, взглянув на Вадима, грустно усмехается.— Так сколько вам лет?

— Уже двадцать три. А что?

— Подходящий возраст. Что ж, поедем на ЛЭП.—Лазарев вытаскивает из сумки карту, разворачивает ее тут же, на придорожном камне.— Смотрите. Вот трасса. Триста километров по глухой тайге. А вот ваш участок. Двадцать пять километров.

— Только и всего? — Ковалев слегка огорчен.

Лазарев хмурится. И, переглянувшись с Вадимом, они оба смеются.

— Будете со своими бригадами рубить трассу,— уже по-деловому продолжает Лазарев. Вадим с улыбкой слушает разговор. Потом медленно отходит. Он идет, глядя на шумный котлован. Оборачивается в последний раз: Лазарев и Ковалев все еще оживленно беседуют. Лазарев, словно почувствовав на себе взгляд Вадима, издали машет ему рукой. И Вадим бегом спускается в котлован.

1958—1959 гг.
Братск—Москва

М. Блейман

О литературной форме сценария

Старый режиссер, поставивший около сотни картин для фирмы Перского и фирмы Дранкова, взвесил на руке сценарий, который ему предложили поставить, и вздохнул.

— Не понимаю, зачем тут все это написано? Вы до мельчайших подробностей разрабатываете действие, ищете монтажные связки, диктуете актерам, как они должны играть и даже как они должны быть одеты. Режиссеру с таким сценарием нечего делать.

Мечтательно улыбнувшись, он рассказал ходячий анекдот о том, что в «доброе старое время» лучшим сценарием считали тот, который можно было целиком записать на манжете режиссера. Чтобы придать анекдоту достоверность, он вспомнил, как пришел к хозяину, предложил экранизировать известный романс «Туманно, туманно...» и назавтра же стал «крутить» фильм.

В словах старого халтурщика было не только сожаление о рутине, от которой его заставляла отказываться новаторская практика молодой советской кинематографии. Как ни примитивно понимал свое искусство старый режиссер, он исходил из вполне определенных представлений о нем и, полемизируя со вторжением литературы в кино, отстаивал свое убогое авторство.

Я вспомнил о старом режиссере вовсе не для того, чтобы написать завлекательное начало к скучной статье на всем надоевшую и, наверное, неразрешимую тему о том, кто является подлинным автором фильма—драматург или режиссер. К эстетической позиции старика нам придется еще вернуться, хотя статья эта, как явствует из ее заголовка, посвящена вопросу о форме сценария. Но мне кажется, что это не формальная и технологическая проблема, что она и творчески существенна, так как форма сценария эволюционирует вместе со всем искусством кинематографии. Впрочем, не будем забегать вперед.

I

Всякому хоть немного причастному к кинематографии человеку известно, что сценарий должен быть написан в настоящем времени, что в нем должно быть подробно рассказано, что делают герои, в какой обстановке они действуют и что говорят.

Об этом вовсе не нужно писать теоретические статьи. Достаточно обратиться к многочисленным популярным руководствам, как отечественным, так и зарубежным, или, что еще проще, к инструкциям, которые регулярно публикуются в период конкурсов на лучший сценарий. О том, что такое сценарий, можно узнать даже из юридических документов. В «Типовом договоре на киносценарий» написано, что «сценарий должен содержать полное и последовательное описание действия, диалоги, титры и представлять собой законченное кинодраматургическое произведение» (§ 3). В том же параграфе указано даже, что «объем сценария не должен превышать 80—90 страниц... перепечатанных на пишущей машинке, на одной стороне листа, через два интервала».

Для определения различных «жанров», «видов», «типов», «форм» сценария (не знаю даже, как их назвать) в нашей практике возникли отнюдь не научные, но имеющие силу закона определения: «заявка», «краткое» и «расширенное либретто» и, наконец, собственно «сценарий», который, как изве-

стно, должен быть «законченным кинодраматургическим произведением».

Что означают все эти термины? Являются ли они исторически сложившимися формами или видами литературной работы в кино или же порождены бюрократическим творчеством?

Вопрос о форме сценария значительно сложнее, чем думают авторы «Типового договора», настолько теоретически невинные, что считают одним из признаков сценария его размер.

II

Попробуем проанализировать различные формы сценария. Мне кажется, что лучше всего взять элементарную сюжетную ситуацию и продемонстрировать различные формы ее изложения. Конечно, примеры, которые я приведу, не претендуют на художественную ценность. Они всего только этюды.

Вот первый способ решения сцены:

«Иван и Петр (о том, что они враждуют, мы знаем из предыдущего изложения) встречаются на горной тропинке. Они хотят убить друг друга».

Достаточно ли этих двух фраз для того, чтобы режиссер, обладающий воображением и мастерством, снял драматическую и интересную сцену? Наверное, достаточно, хотя в этом решении нет ни одной детали, нет описания действия актеров и описания обстановки, наконец, нет и диалога, которого требует «поэтика» «Типового договора». Но вместе с тем здесь есть и указание на обстановку (горная тропинка) и решение ситуации (хотят убить друг друга)—словом, есть все необходимое и достаточное, чтобы снять сцену. Игровые детали, детали поведения и мизансцены найдут режиссер и актеры.

Но эту же сцену можно написать по-другому. Вот ее второе решение:

«Иван и Петр встречаются на горной тропинке.

Иван. Здравствуй.

Петр. Здравствуй.

Иван тянется за револьвером».

Решение это тоже достаточно лаконично. Но его отличие от первого решения не только в том, что здесь дан текст диалога. Две как будто ничего не означающие реплики дают эмоциональный ключ сцены, решают ее стиль. В первом варианте враги могли бы без слов броситься друг на друга или броситься, произнося проклятия. Здесь точно указано, что они здороваются. Предуказан реалистический характер сцены, ее ритм. Правда, слово «здравствуй», дважды повторенное, может быть произнесено с различными эмоциями. Иван может сказать «здравствуй», растерявшись от того, что увидел Петра. В его словах может звучать и призыв к примирению. Он может сказать это слово с торжеством: он увидел врага и сейчас рассчитается с ним. Соответственно возможны совпадающие или контрастирующие эмоции в том, как произнесет слово «здравствуй» Петр. В тексте сценария это не расшифровано, режиссеру и актерам дана свобода выбора психологического решения. Но если в первом примере это психологическое решение не обязательно, то здесь возникает некая необходимость продемонстрировать в реплике характер героя. Две реплики характеризуют стиль сцены, углубляют ее содержание.

Можно ли снять написанную таким образом сцену? Несомненно. Тут, как и в первом примере, есть все необходимое и достаточное.

Но вот третье решение той же сцены:

«Иван неторопливо шел по узкой тропинке, петлявшей по краю ущелья. Каждый шаг давался с трудом—огромные камни преграждали дорогу.

Перелезая через валун, Иван поскользнулся. Мелкие камни сорвались из-под ног и, увлекая другие, с грохотом обрушились в пропасть.

Иван склонился над ней. Внизу шумел и пенился горный ручей.

Иван вытер лоб. Он понял, что избежал смертельной опасности. Но она подстерегала его за поворотом дороги.

В узком пространстве между скалой и обрывом, где с трудом мог пройти и один человек, Иван столкнулся с Петром.

Враги остановились. Разойтись они не могли. Повернуть тоже было невозможно. Враг за спиной опаснее, чем враг лицом к лицу.

Инстинктивно, не понимая, что говорит, Иван произнес слово, прозвучавшее странно и дико:

— Здравствуй.

Он почувствовал, что его приветствие нелепо, и сконфуженно улыбнулся.

— Здравствуй,—подчеркнуто вежливо ответил Петр, но в его голосе прозвучала ярость. Ему показалось, что Иван издевается над ним.

Помолчали.

Иван, увидев, что Петр вдруг немного наклонился вперед, почувствовал опасность.

Нужно было защищаться. Иван, вздохнув, потянулся за револьвером».

В этой сцене автор продиктовал решительно все. Сценарист подсказывает режиссеру мизансцены, ритм, монтаж. Он диктует актерам их состояние, поведение и даже интонации.

От свободы режиссерского решения здесь не остается и следа. Детализация разработки диктует стиль, принципы творческой реализации сцены. В первом решении эпизода режиссер свободен в выборе атмосферы сцены: он может дать ее ночью, или во время грозы, встреча врагов может произойти при вспышках молний и грохоте грома. Это не исключено и во втором решении: атмосфера сцены не указана, и ее можно строить по контрасту—романтическая обстановка может контрастировать с бытовыми словами. В третьем решении даже это продиктовано сценаристом. Писатель претендует на всю полноту авторства. Режиссура и актеры подчинены диктатуре авторского замысла, они уже не интерпретаторы его, а всего только исполнители.

Конечно, возможны и другие примеры решения, но достаточно и этих. Укажу лишь на технологический вариант, в котором указаны не только действия и состояние актеров, но и способ реализации мизансцены, продиктовано монтажное чередование планов. Сценарист, знающий свою профессию, может сделать монтажную разработку—это не только режиссерская прерогатива.

И вот возникают два вопроса. Первый: почему до сих пор не унифицирована сценарная форма, как, к примеру, унифицирована форма театральной драмы? Второй вопрос: одинаково ли правомерны приведенные выше формы сценария? Нужно ли стремиться к унификации формы или же различие форм связано со спецификой жанра?

III

Тут необходимо небольшое отступление, посвященное вопросам методологии. Дело в том, что в теоретико-исторической литературе, посвященной вопросам кино, в последние годы ярко обнаружили себя тенденции научного эмпиризма. Историки и теоретики рассматривают явления и процессы, протекающие в кинематографии, в строгом соответствии с эмпирическими фактами, но меньше всего интересуются проблемами связи этого искусства с другими искусствами, не думают о том, как явления кинематографического стиля соотнесены с явлениями литературы, театра и живописи. Основное внимание исследователей отдано подбору и классификации фактов, что и полезно, но, по-моему, не может дать конечного результата. И нужно ли напомнить, что подлинно марксистское исследование вопросов искусства никогда не страдало ни эмпиризмом, ни отсутствием широкой концепции.

«Старое поколение» наших теоретиков старалось рассматривать явления кинематографии в связи с другими культурными явлениями. Вспомним хотя бы небольшую работу Эйзенштейна о японском кино, основанную на знании японского языка, его письменности и, наконец, культуры Японии, и сравним ее с некоторыми довольно пространными статьями на ту же тему, авторы которых основываются на впечатлениях от туристских поездок в Японию и от виденных ими японских картин.

В меру моих сил и возможностей я стараюсь исследовать факты кинематографической истории и практики в связи с другими социальными и культурными явлениями. Так мне придется поступить и на этот раз, и пусть это не понравится нашим ученым-эмпирикам вроде Р. Юренева, не усмотревшего в моей давней статье о творчестве Чаплина ничего, кроме бессмысленных сравнений (см. предисловие к книге Г. Авенариуса о Чаплине). Но что делать? Читателю (если даже он историк и теоретик), знающему только одно из сопоставляемых явлений, сравнение с неизвестным всегда покажется бессмысленным, хотя бы потому, что оно ему непонятно.

В поисках ответа на вопрос о причинах отсутствия стабильной, канонизированной формы сценария, в поисках ответа на вопрос о закономерности различных форм сценарной литературы мне придется обратиться к истории театра и драмы, и прежде всего к эпохе «елизаветинского театра», к эпохе Шекспира.

IV

«Загадка Шекспира» общеизвестна. На основе того, что рукописи маленького актера труппы Ричарда Бербэджа не сохранились (да и по другим причинам), некоторые теоретики и историки театра отказали ему в автор-

ских правах на «Гамлета» и «Короля Лира». Имя Шекспира сделали псевдонимом Фрэнсиса Бэкона, лорда Ретлэнда и чуть ли не самой королевы Елизаветы. Но мне нет нужды пересказывать содержание бесчисленных исследований, посвященных «шекспировской загадке», и перечислять варианты решения проблемы.

Интересен самый факт возникновения «загадки Шекспира». Дело, несомненно, в том, что театр елизаветинской эпохи не знал ни режиссуры как специальности в современном смысле слова, ни драматургии в современном понимании. Недаром историки английского театра подчеркивают смелый поступок Бен-Джонсона, который, кажется, первый осмелился напечатать предназначенные для театра комедии. Этим поступком Бен-Джонсон не только установил свое авторство, но и с неслыханной смелостью объявил служебный жанр театральной комедии полноправным и самостоятельным жанром литературы, жанром, равнозначным поэзии.

Стоит ли подчеркивать, что успех попытки Бен-Джонсона сделать драму жанром литературы был обусловлен прежде всего тем, что драматургия доросла до нее. Эмансипация драматургии от театра обусловлена достижением ею творческой зрелости. Наряду с этим нужно отметить, что после «героического поступка Бен-Джонсона» драматург стал автономным от театра, он перестал быть творческим анонимом, он стал писателем.

В понятие литературности драмы входит и расчет на то, что пьеса не только будет разыграна актерами, но и будет прочитана. Это изменило способы написания драмы. Со времен Бен-Джонсона драматург пишет не только для того, чтобы его сочинение было поставлено на сцене, но и для того, чтобы оно само по себе производило впечатление.

Интересно проследить, как в сочинениях драматургов переходной эпохи, эпохи эмансипации драматургии от театра, еще сказывается зависимость драмы от ее представления на сцене. Это можно проследить и на сочинениях «елизаветинцев» и на форме хотя бы комедий Мольера, который тоже был представителем переходной эпохи.

Чтобы это обнаружить, стоит сравнить хотя бы ранние комедии Мольера—«Летающий доктор» или «Лекарь поневоле», которые были переделками площадных, народных комедий, с произведениями зрелой драматургии — «Тартюфом» или «Мизантропом». В «Летающем докторе» диалог, по существу, еще условен— рядом с фиксированным текстом оставлено место для актерских импровизаций, для итальянских «шуток, свойственных театру лацци». В «Тартюфе» импровизационный момент исчезает, его текст принудителен для актера. «Тартюф» — литературная комедия, «Лекарь поневоле»—еще нет, хотя обе пьесы написаны Мольером.

Пусть блюстители высокой «литературности» и «высоколобого» презрения к кинематографу простят мне аналогию—она напрашивается сама собой. Нет ли в положении безымянного автора театрального текста сходства с подчиненным положением автора сценария в современном кино? Не напоминает ли борьба наших кинодраматургов за печатание сценариев, за признание сценария полноправным жанром литературы борьбу Бен-Джонсона за признание драмы литературой?

V

Конечно, я меньше всего хочу заявить, что в кинематографии есть своя «шекспировская загадка» и что будущие историки кино станут спорить о том, кто написал тот или иной сценарий,—любую аналогию легко превратить в пародию. Важно другое: кинодраматургия претендует на авторские права, она настолько качественно выросла, что сценарист предъявляет претензии быть не только одним из авторов фильма, но и автором своего сценария, диктующим исполнителям не только сюжет, но и способ его интерпретации, то есть все содержание картины—ее стилистику, характер ее образности.

Значит, все ясно: если признать справедливыми приведенные аналогии, единственно закономерной является принудительная, детализированная, литературная, а не функциональная форма сценария, и, следовательно, прав автор «Типового договора», требующий «законченного кинодраматургического произведения».

Однако все это оказывается совсем не так просто. В недрах театра и в недрах кинематографии всегда живы тенденции узурпации творческих прав литератора, тенденции подавления литературности. Вспомним хотя бы, что на итальянском театре литературная реформа Гольдони немедленно вызвала резкую оппозицию Гоцци, стремившегося возвратить театр к его импровизационным истокам. Вспомним, что на русском театре долгое время

длилась полемика против литературности Художественного театра. Не только методы Станиславского, но и породивший эти методы репертуар МХАТ с разных сторон атаковали и апологет театрального традиционализма А. Р. Кугель и модернисты, провозвестники «чистой театральности», объединившиеся вокруг журнала В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам».

Позиции критиков МХАТ были прямо враждебны одна другой. Кугель противопоставлял МХАТ практику театра, в котором якобы царила «актерская свобода». Он прямо осуждал «режиссерскую диктатуру» МХАТ, а косвенно критиковал и его репертуарные принципы, сковавшие свободу актерской импровизации. Что он имел в виду? Драматургия Чехова, Горького, Ибсена вела за собой актера, определяя исполнительский стиль. С драматургией Беляева, Гнедича, Виктора Крылова актер был вправе не считаться— она была предлогом для импровизации. Той же импровизации, но совсем с других эстетических позиций требовали и авторы «Любви к трем апельсинам». Они стремились эмансипировать театральную зрелищность от литературы и осуществляли это в мейерхольдовском «Доме интермедий», где играли не пьесы, а сценарии старинных итальянских комедий и современные их стилизации.

Нужно ли напоминать, что борьба Мейерхольда с МХАТ была борьбой со сценическим реализмом? Но ведь Кугель, как это ни парадоксально, боролся с МХАТ также с позиций реализма, только старого, «дочеховского». Все дело в том, что борьба за литературность театра не является непременным признаком реализма, как и борьба за театральность не всегда является борьбой против реалистических тенденций. Ведь и Мейерхольд в другой период своей работы выступал поборником литературного театра. Но это была литературность «Балаганчика» Блока, литературность Метерлинка, мистически трактованного Лермонтова, и ничего общего с реализмом она не имела, хотя ни Блоку, ни Метерлинку отказать в литературности нельзя.

Борьба с литературностью была характерна и для советского театра 20-х годов, причем иногда в самом МХАТ. Не случайно Вахтангов выбрал для своего программного спектакля «Принцессу Турандот» Гоцци, а не значительно более «литературную» «Принцессу Турандот» Шиллера. Тенденция борьбы за театральность, причем не всегда противоречащая реализму, и сейчас жива на советском театре. И если многие наши театры ставят пьесы, всецело подчиняясь драматургу, то другие поступают вовсе не так. Завадский в «Виндзорских насмешницах» импровизационно развивает Шекспира, а в постановках Охлопкова иногда интерпретация пьесы вступает в прямой конфликт с ее стилистикой. Об этом много писала наша критика, в частности в связи с охлопковской постановкой «Гостиницы «Астория» Штейна.

Мне уже приходилось по другому поводу писать о борьбе кинематографичности с литературностью, которая протекает в нашей (да и в мировой) кинематографии. Иногда она протекает в формах борьбы так называемого «режиссерского кинематографа» с кинематографом литературным, иногда даже возникают прямые конфликты между замыслом драматурга и его режиссерской трактовкой. Конечно, речь идет не о тех случаях, когда сценарий плох или когда режиссер не сумел снять хороший сценарий,—и то и другое, к сожалению, нередко бывает. Речь идет о внутреннем творческом конфликте между хорошим сценарием и хорошей режиссурой.

Это иногда происходит в самых неожиданных и парадоксальных формах даже тогда, когда автором сценария и автором картины является один и тот же человек. Так, сценарии Довженко были всегда для режиссера Довженко только поводом, только отправной точкой для постановки картины—сценарии писателя Довженко не похожи на картины Довженко-режиссера. Чаще же бывает так, что режиссура внутренне (прямо сознаться в этом никто не захочет) настаивает на таком сценарии, который бы представлял только повод для режиссерского фантазирования, и не больше.

Кстати, это не единственный случай, и возможен он не только в кинематографии. В начале века была издана стенограмма дискуссии в Российском музыкальном обществе, посвященной тексту романса. В дискуссии, участниками которой были крупные композиторы (Кюи, Гречанинов, Метнер и другие), обсуждался вопрос, можно ли использовать стихи классических поэтов для текстов романсов. Казалось бы, что тут дискуссионного? Однако нашлись музыканты, утверждавшие, что стихи Пушкина и Тютчева хуже ложатся на музыку, чем вирши какого-нибудь Розенгейма или «придворного поэта» Голенищева-

Кутузова. Оказалось, что стихи больших поэтов диктуют композитору музыкальную интонацию, принудительны для него, тогда как, имея дело с плохим текстом, композитор—хозяин своей музыки.

VI

В журнале «Искусство кино» напечатан сценарий А. Кайатта и Ш. Спаака «Свобода, равенство, братство». Не буду анлизировать это несомненно своеобразное, значительное и остроумное произведение, меня интересует в данном случае только его форма. Редакция журнала, по-моему, сделала правильно, напечатав сценарий в двух его вариантах: целиком—первый вариант и в отрывках—отдельные эпизоды его разработки.

Если второй вариант является рабочим документом для режиссуры и похож на незаконченный режиссерский сценарий, то первый больше всего похож на либретто. Снимать его можно, но читать трудно, хотя бы из-за полного пренебрежения авторов к литературности.

Если подходить к работе Кайатта и Спаака с позиций наших требований, она окажется документом кинодраматургии той эпохи, когда Бен-Джонсон еще не опубликовал свои пьесы.

В следующем номере журнала был напечатан сценарий Б. Метальникова «Алешкина любовь», в котором дана подробная характеристика героев, тщательно описаны их действия, обстановка, атмосфера. Это произведение не только кинематографическое, но и литературное.

Можно ли снять фильм по сценарию Кайатта и Спаака? Несомненно. Но с такой же определенностью следует сказать, что можно снять фильм и по сценарию Метальникова. Значит ли это, что та и другая формы сценария полноправны и равнозначны? И да и нет.

Тут придется вспомнить о старом режиссере, который фигурировал в начале этой статьи. Он, сторонник записанного на манжете сценария, был, несомненно, сторонником режиссерского, импровизационного начала в кинематографии. Когда мы спросили у него, что представлял собой записанный им на манжете сценарий «Туманно, туманно...», он пожал плечами и покровительственно улыбнулся. Разве из названия картины не явствует ее содержание?

Старый, красивый человек в бархатном халате сидит у камина. Над камином—портрет красавицы в бальном платье. Старик смотрит в камин, и вот в дыму возникают видения. Она—красавица в бальном платье, он—красавец студент в мундире. Знакомство на балу. Поездка в санях на острова. Морозный туман. Первый поцелуй. Любовь. Разрыв—капризная красавица выбирает нового поклонника. Герой видит в тумане, как тройка уносит ее с новым избранником. И вот он сидит у камина, постаревший и жалкий. Позади туман, впереди туман...

Пошлость? Да, пошлость. Штамп? Да, штамп. Но не будем торопиться. Вернемся к итальянской «комедии масок», которую так горячо пропагандировал Гоцци. Разве в ней не были фиксированы герои, и разве в ней сюжет не вертелся вокруг судьбы одних и тех же персонажей? Разве ловкая героиня при помощи служанки Смеральдины не обманывала претендентов на руку и сердце, обычно «капитана» и Панталоне? Разве «шутки, свойственные театру», не повторялись с удивительным постоянством? В основу работы старого режиссера был положен тот же принцип, и нет большой разницы между широкополой шляпой и плащом «капитана» и визиткой с хризантемой в петлице, или передником субретки и бальным платьем со шлейфом. В таком искусстве ситуации раз и навсегда фиксированы. Варианты есть, но они немногочисленны.

Нечто подобное мы наблюдаем в старых опереттах. В большинстве классических произведений этого жанра неизменно присутствуют две пары—лирическая и комическая, во втором акте возникает любовное недоразумение, ведущее к разрыву, по поводу которого героиня поет лирическую арию, а в третьем (обычно самом слабом акте) недоразумение разрешается ко всеобщему удовольствию.

Мы помним, какой большой актрисой была М. Г. Савина, и удивляемся тому, что она играла обычно в пошлых произведениях Гнедича и Виктора Крылова. В чем же тут дело? В плохом вкусе актрисы? Навряд ли. Дело в том, что в основе штампа часто лежит простая, естественная жизненная ситуация, но используемая до надоедливости часто, используемая трафаретно и поверхностно. Искусство большой актрисы Савиной в том и заключалось, что она обнаруживала в банальной ситуации ее жизненно правдивое содер-

жание, делала ее и глубокой и драматичной.

Старого режиссера несомненно больше удовлетворил бы сценарий Кайатта и Спаака, чем сценарий Метальникова. Сценарий Кайатта и Спаака и есть своего рода запись на манжете. Он не детализирован, в нем нет принудительности трактовки, и это сделано сознательно, в расчете на то, что режиссер и актеры сами будут детализировать сценарий в процессе его постановки.

Я вовсе не хочу упрекнуть сценарий Кайатта и Спаака в штампах, этого упрека он совсем не заслуживает. Но в нем есть другое — такая жанровая ясность и определенность, что он не нуждается ни в детализации, ни в авторском комментарии.

Анекдот этого сценария очень точен в своей парадоксальности. Персонажи так характерны, что их поступки не нуждаются в комментарии. С одной стороны, арестанты, обитатели тюрьмы, бунтуют: здание тюрьмы настолько обветшало, что в нем нельзя жить; с другой — мы видим «свободных людей», которым тюрьма кажется райским жильем, потому что у них нет никакого. Гротеск в ситуации, гротеск в трактовке персонажей здесь предуказан. Ни один здравомыслящий режиссер не захочет трактовать ситуации сценария трагически или заниматься нюансами психологии его персонажей. Драматизм присутствует в сценарии, но он может быть вскрыт только в комедийно-гротесковой форме. Стиль трактовки всего сценария в целом и стиль трактовки отдельных его персонажей заранее фиксирован, но в пределах этого стиля оставлена возможность актерской и режиссерской импровизации. Поэтому сценарий так и написан.

Не то в сценарии Метальникова. Характерность каждого персонажа неповторима, а ситуация допускает различные способы его трактовки. Поэтому автор тщательно детализирует поступки персонажей и комментирует действие. Тип содержания диктует форму сценария.

VII

Теперь, кажется, можно сделать некоторые выводы.

Вопрос о форме сценария, как уже было сказано, не формальный и не технический вопрос. Форма сценария связана и с процессами, происходящими в кинематографии, и с различными ее стилями. Поэтому к вопросу о форме меньше всего можно подходить нормативно.

Зачастую форму сценария диктует его содержание. Новаторство жанровое и новаторство характеристик персонажей требует авторского комментария к их поступкам и словам. Драматург, чтобы добиться нужного ему эффекта, в таких случаях определяет стиль режиссуры и актерского исполнения.

Иногда вопрос о форме сценария — это вопрос авторских претензий драматурга, который настаивает на единственной, но не на единственно возможной трактовке своего произведения.

Наконец, в проблеме формы сценария сказывается и периодически возникающая борьба между чисто зрелищными и литературно-психологическими компонентами в кинематографии. Это вопрос о праве режиссуры на самостоятельную интерпретацию литературного произведения в специфически кинематографических формах.

Практически это выражается в том, что разная по творческому типу и стилю режиссура требует для себя различные типы сценариев.

Помнится, один из наших крупных режиссеров, работая со мною, был недоволен, когда я приготовил ему для съемки эпизод, где кроме текста персонажей были даны только краткие ремарки. Он спросил у меня, что должны делать персонажи, произнося текст. Конечно, он и сам мог придумать, курит герой или ест яблоко во время любовного объяснения. Для этого ему не нужна была моя помощь. Но он хотел знать, как трактует драматург и характер сцены и характер героя, чтобы все свое незаурядное мастерство обратить на раскрытие его замысла.

На театре происходит и происходило то же самое.

Так, Мейерхольд советовал вычеркивать из пьесы авторские ремарки, чтобы они не стесняли режиссерскую фантазию. А ведь было время, когда режиссуры не существовало, и, к примеру, во Франции в первой половине XIX века режиссером спектакля зачастую был автор пьесы.

И вот мне кажется, что различные типы и виды сценария одинаково правомерны и законны. Все дело в том, какая функция дана сценарию не только режиссурой, но и автором. Литературность сценария в иных случаях не является признаком его высокого кинема-

тографического качества, тогда как в других эти понятия равнозначны.

Сценарий может быть и явлением литературы, которое можно (хотя и не обязательно — знаем же мы драмы для чтения) поставить в кино, и специально предназначенным для постановки произведением, читать которое должны только те люди, которые будут осуществлять постановку.

Нужно сказать, что из-за догматического и нормативного подхода к вопросам сценарной формы мы иногда отказываемся от постановки интересных произведений на том основании, что они якобы недостаточно разработаны.

Сценарий Кайатта и Спаака отверг бы любой наш сценарный отдел на том основании, что он еще не написан. Однако для определенного типа режиссуры этот сценарий предоставляет все необходимое и достаточное для постановки.

Мы жалуемся на то, что в кинематографию приходит работать мало литераторов. Вместе с тем мы сами же ставим препоны для их работы в кино. Не всякий литератор может и хочет написать сценарий в той принудительной форме, которой от него требует хотя бы «Типовой договор». Наряду с этим режиссеры известного типа почти всегда переделывают сценарий, исходя из своего представления о людях и об искусстве. (Не будем говорить здесь о произволе и малой профессиональной квалификации некоторой части нашей режиссуры. Они, к сожалению, тоже часто имеют место. В моей практике было два однотипных случая: в первом — честный режиссер признал написанный мною эпизод интересным, но попросил его переделать, так как он не сумеет его снять; во втором — бесчестный режиссер в ответ на мой упрек, что снятый им эпизод схематизирован и обессмыслен, ответил, что он «так его видит».)

Так не лучше ли согласиться с тем, что формы сценария многообразны, и поискать их классификацию, чем настаивать на канонической форме, которая иногда не нужна, а иногда бывает помехой?

Не нужно игнорировать своеобразие явлений в искусстве. Я пишу сценарии совсем не так, как Кайатт и Спаак, и меня помимо кинематографической интересует и литературная сторона сценарной работы. Но я никогда не откажу сценарию Кайатта и Спаака в праве называться сценарием.

Наивно думать, что даже в результате дискуссии можно установить, как должен быть написан сценарий. Нельзя точно решить, нужно ли его писать в «настоящем» или в «прошедшем» времени, нужно ли подробно описывать действие и снабжать ремарками диалог.

Конечно, признание права на многообразие сценарных форм повлечет некоторые новые требования к людям, призванным оценивать эти произведения литературы и кинематографии, — к редакторам студий. Они должны будут научиться лучше оценивать качество замысла, возможности, которые он предоставляет при реализации, тогда как в других случаях — скрупулезно оценивать и качество выполнения, его тщательность и полноту. А ведь сейчас наши редакторы несомненно заставили бы Кайатта и Спаака подробно описать характеры персонажей и их действия, а Мольера — дописать ненаписанные диалоги «Летающего доктора».

Галина Шергова

Дело не в афише...

С колебаниями приняла я предложение редакции журнала «Искусство кино» поразмышлять на его страницах о некоторых проблемах современного документального кино: еще слишком мало мной сделано в этой области, чтобы иметь право на такой разговор. Но, как ни странно, именно это обстоятельство и побудило меня к написанию статьи.

Дело в том, что, будучи в документальном кино человеком новым, я помню больше азбучных истин и забытых приемов, чем опытные кинематографисты, для которых многое из того, что кажется мне интересным и полезным,— пройденный этап. Не претендуя на открытие новых путей, я хочу поделиться своими мыслями о том, что, может быть, и известно всем, но незаслуженно забыто или забраковано и сейчас не используется.

•

На афишах мы часто читаем: «Хроникально-документальный фильм». Откровенно говоря, я не очень понимаю, какой смысл вкладывается в такое понятие? Что при этом имеется в виду? Вопросы эти отнюдь не праздные и продиктованы вовсе не стремлением копаться в словесной семантике. На мой взгляд, именно жанровое название «хроникально-документальный фильм» определяет подход к решению темы, к отбору материала, и даже — в известном смысле — концепцию фильма.

Как известно, слово «хроника» (от греческого chronicas—относящийся ко времени) распространяется на исторические, главным образом средневековые летописи, ведущие временную запись событий.

Многие писатели хрониками называли различные жанры литературы — как прозаические, так и драматургические. Достаточно вспомнить хроники Шекспира или Мериме. Но в этом случае, думается, слово «хроника» привлекало писателей теми качествами понятия «время», которые содержат черты эпохи.

Собственно, именно эти черты главным образом и ценны нам в подлинных летописных хрониках. Ведь точные календарные координаты, запечатленные в таких исторических памятниках, все-таки не являются самоцелью, а остаются именно координатами, позволяющими читать величественную карту судеб народов и государств.

Как известно, ныне содержание слова «хроника» стало другим: это — фиксация факта, констатация события.

В газете хроника — краткое сообщение о различных событиях общественной и культурной жизни.

Тот же смысл имеет и кинематографическое понятие «хроники». Термин этот употребляется не во всех странах и соответствует он более распространенному определению «новости».

Что же мы в нашем кино относим к «хронике»? В первую очередь — сюжеты «Новостей дня», журналов местных киностудий и короткометражные специальные выпуски.

Успех этого вида кинематографа определяется общественной значимостью события, зафиксированного на пленке, мастерством оператора и качеством комментария. Два последних элемента всегда служат главной цели, преследуемой хроникой: сообщить зрителю, что именно произошло. Оператор и комментатор должны заинтересовать зри-

теля, а также (несмотря на то, что само событие и его демонстрация на экране разорваны во времени) вызвать у него иллюзию присутствия и почти участия в событии.

Стремление решить эти задачи диктует приемы и методы съемки, а также характер дикторского текста.

В силу сложившихся представлений — да, впрочем, это так и должно быть,— «хроника» всегда коротка по метражу.

И вот, скажем, идут съемки какой-то международной спортивной олимпиады. Отдельные факты соревнований — в виде сюжетов— входят в киножурналы. Затем возникает идея создать картину об этой олимпиаде. Тут-то и происходит некое магическое «действо», под влиянием которого начинает фигурировать рубрика «документальный».

Закономерно ли подобное превращение хроники в документальный фильм?

Обычно при создании такой картины берется тот же изобразительный материал, что для хроники, и складывается в полнометражную картину. Я говорю тот же, ибо если даже в фильме использованы не вошедшие в журнальные сюжеты кадры и планы, материал остается точно таким же: во-первых, по операторскому ви́дению (ведь снимался он с определенной задачей: показать, что происходило), а во-вторых—по характеру комментария (может быть, лишь чуть «оживленному» интонационно или стилистически).

Таким образом, разница между «хроникой» и документальным фильмом сводится в подобных случаях к простому вопросу количества, объема материала.

И вот тогда-то пускается в ход термин «хроникально-документальный», что и дает право на существование произведению паллиативному, а следовательно — неполноценному.

К сожалению, печать паллиативности зачастую лежит и на многих картинах, с самого начала задуманных как документальные.

Нет нужды оговаривать, что хроника по своему общественному звучанию нисколько не менее важна, чем документальный фильм, и вовсе не является каким-то «низшим» жанром. Это очевидно. Газетная информация, сообщающая, скажем, о пуске металлургического комбината, не менее важна, чем очерк на ту же тему.

Но к информации мы будем предъявлять лишь требования достоверности, оперативности и политической остроты. Для очерка этого мало. Он требует художественного мастерства. Очерк интересен и ценен только тогда, когда позволяет читателю увидеть и пережить событие, о котором информация лишь сообщает. Очеркист проникает в глубь факта, явления, делится с читателем своими мыслями, обобщениями. И не имеет значения— была ли информация длиной в десять строк или занимала две колонки. Большой объем не переведет ее в разряд произведений искусства.

Здесь и проходит тот рубеж, который отделяет хронику от документального кино: фиксацию факта, фиксацию явления жизни — от произведения искусства. Мысль эта — вполне азбучная, но, к сожалению, часто предаваемая забвению. Документальный фильм— в точном понимании жанра — берет на себя те функции бытописания, осмысления времени, какие отчасти заключает в себе понятие «хроника» — в его историческом и писательском понимании. Как произведение искусства он не только запечатлевает факт, то есть сообщает, что происходит, но и показывает его в восприятии художника, видящего суть вещей, как и почему происходят те или иные события, явления.

На это можно возразить, что, мол, некоторые события четко определенны по своему общественно-политическому звучанию и не требуют художнического ви́дения. Скажем, визиты наших правительственных делегаций в зарубежные страны. (А фильмов, именно фильмов, а не коротких специальных выпусков о таких визитах делалось и делается немало.)

Но мне думается, что возражение это было бы несостоятельно. Во-первых, говоря о позиции художника, я вовсе не имею в виду какую-то особую точку зрения, которую должен иметь художник вопреки существующим представлениям о свершающемся событии. Этого просто-напросто и не произойдет, ибо идейно-политическая позиция советского художника определяется его марксистским мировоззрением. Во-вторых, авторская концепция художника в документальном фильме — это просто его система образов и ассоциаций, приемов, привлекаемых отступлений, организованных в единой конструкции, которые с точки зрения именно его, художника, могут донести до зрителя всю глубину и величие происходящего.

Произведение документального кино публицистично по своей сути. И в этом тоже его отличие от хроники.

Я упоминала выше фильмы, которые среди документалистов обычно называются «официальными», поскольку они связаны с официальными визитами делегаций. Их материалом, как правило, служат хроникальные кадры. Это так. Но такой фильм станет документальным произведением, а не «новостями дня» на пять-шесть частей только в том случае, если кинокадры будут материалом, компонентом в общем строе публицистического повествования, созданного совсем на иной основе, чем это было бы в чистой хронике.

Всем памятны фильмы Торндайков, где кадры хроники не «вехи времени»; они смонтированы и прокомментированы так, что авторская идея доходит до зрителя необычайно точно, с огромной силой убедительности, рождая мысли и эмоции.

Скажем, в фильм «Операция «Тевтонский меч» включены старые кадры — убийство Барту и Александра. Современники событий смотрели эти кадры как хронику. В фильме Торндайков эти же кадры, идущие после подробного рассказа о подготовке убийства, вызывают у зрителей чувство гнева, возмущения, ненависти — и не только к зловещей личности Шпейделя, но и к вновь поднимающему голову фашизму.

А хроникальные кадры в «Суде народов» (Р. Кармена и Б. Горбатова) — с какой силой, по-новому, «прозвучали» они в эпизоде «Суд идет!», когда зритель вдруг увидел, как весь пострадавший от фашистского вандализма мир идет обвинять гитлеризм!

Всегда ли наши «событийные» фильмы строятся так, что весь их материал служит не только иллюстрацией (пусть волнующей, грандиозной по масштабу) к известному событию, но и публицистическим доказательством идеи, проводимой в картине? К сожалению, далеко не всегда...

В документальном фильме необходим не только иной, чем в хронике, принцип монтажа и комментария, но и иной принцип использования изображения. Наличие четкого сценария позволяет для выявления истоков и причин событий широко использовать и фильмотечные кадры, и кадры, снятые в других городах, может быть, в других странах, в то время как происходит событие, или до него, или после и т. п. Все это, конечно, способствовало бы большей яркости, убедительности, силе фильма.

А у нас сейчас, как правило, на съемку направляется один, в лучшем случае два оператора, которые, естественно, не могут «оторваться» от события, едва успевая снять происходящее... Много ли можно сделать, имея лишь локальный, ограниченный и в пространстве и во времени материал? Только хроникальный фильм, сопровождаемый скупым комментарием, так как дикторский текст не только связан с изображением, но и подчинен ему.

Психика человека такова, что он в конкретном факте легче постигает обобщение явления, чем если это обобщение преподносится ему в готовом виде. Вероятно, записки журналиста Анри Аллега помогли читателям острее ощутить непреклонность алжирских патриотов в колонизаторских застенках, чем статьи на ту же тему, даже отлично написанные. «Репортаж с петлей на шее» Фучика или «Дневник Анны Франк» зовут сердца к борьбе с фашизмом, может быть, действеннее, чем хроникальные сообщения о тысячах жертв гитлеризма.

Если бы в фильмах, о которых идет сейчас речь, мы могли увидеть судьбы народов, спроецированные и конкретизируемые в судьбах отдельных людей, это позволило бы сделать убедительнее идею произведения киноискусства.

Так, мы с гордостью видим на экране, как радостно приветствуют во всех странах посланцев Советского Союза. Это, конечно, необходимо показать, чтобы зритель ощутил масштаб происходящего. Но если бы, кроме этого, мы могли еще рассказать об отдельных людях в этой толпе, людях, впервые понявших, что же поистине такое коммунисты и наше социалистическое государство, если бы мы увидели, как такой-то ветеран войны или такая-то вдова солдата поняли, что именно Советский Союз и есть хранитель мира,— мы бы показали на экране истоки их эмоций, и тем самым более глубоко раскрыли значимость данного события.

Я не случайно адресовалась к «официальным», событийным фильмам. Если даже в них должно быть использовано право художника на глубокое проникновение в материал, то для фильмов, возникающих в воображении авторов, оно должно быть непреложно.

Вдохновение, мысль, талант художника позволяют ему постигать взаимосвязь

явлений, чтобы сделать их понятными всем. Задача документального фильма и есть отражение действительности в показе взаимосвязи явлений, а не показ явлений как таковых.

Я подошла к вопросу, который задавала себе в начале статьи: правомерно ли существование возникшего и уже узаконенного жанра — «хроникально-документальный фильм»? Думаю, что нет.

Не всякие изобретения полезны. Так и изобретение этого понятия «хроникально-документальный фильм» стало, если говорить прямо, щитом, которым мы прикрываемся, когда вместо документального произведения искусства показываем растянутый репортаж.

●

Исходя из бесспорного положения о том, что документальный фильм — произведение искусства, мне хотелось бы немного поговорить о проблемах, которые занимают сегодня в искусстве всех,— о его путях, направлении, современном стиле.

Действительно, наше время, богатое историческими свершениями, расширением границ человеческого познания до космических масштабов, требует и новых форм художественного выражения.

История не знает эпохи, которая, подобно нынешней, оперировала бы одновременно и взаимосвязанно судьбами людей всей планеты. Во времена войны Алой и Белой Розы жители Индии могли даже не знать об этих длительных кровопролитиях. А во время военных действий в Корее в 50-х годах нашего столетия похоронные извещения лежали на столах американцев, англичан, китайцев, французов, турок... Зарево кубинской революции нашло отражение в борьбе за независимость африканских колоний.

Визиты Н. С. Хрущева в Америку, во Францию вселяют надежду в сердца норвежца и австралийца — столь же пылкую, сколь в сердца американца и француза.

В наше время судьбы всего мира не могут не коснуться каждого жителя планеты. Более того, в наш век каждая человеческая судьба стала перекрестком, через который проходят пути сегодняшней истории.

Из этого отнюдь не следует, что искусство должно отвернуться от показа личных переживаний человека и сделать своего героя неким отражением вопросов международной политики или экономики. Но, на мой взгляд, сегодняшнее искусство вправе оперировать такими масштабами и категориями, какими оно не пользовалось раньше. Необходимо непременное соответствие материала, к которому обращается художник, создавая свое детище, значительности событий жизни.

Применительно к документальному кино, по-моему, может идти речь не столько (и не обязательно) о монументальности темы, сколько о смелости ассоциаций, широте аналогий, о мышлении в безгранично раздвинутой системе образов.

Да, наше время — время небывалого развития научной мысли, необычайно раздвинувшего наши представления о мироздании. И тут прежде всего встает вопрос о новых ритмах жизни и, следовательно, о новых ритмах в искусстве.

В начале века, особенно в 20-е годы, когда новая техника и новые скорости буквально покоряли умы художников мира, кино объявлялось единственным «современным» видом искусства, ибо оно само было техникой, а в его существе лежало движение. Тогда на Западе аэроплан «Форман» или пароход «Мавритания» именовались единственно истинными произведениями искусства, так как они соединяли в себе эти два завораживающих начала — индустриальность и скорость — с полезностью.

Настроения эти не могли не задеть и некоторых наших художников.

Спору нет — массовая индустриализация мира и рождение новых скоростей были вехами времени. Нет спору — и кино действительно было новой, многообещающей формой искусства, помогающей воссоздать этот новый ритм жизни.

Однако динамичность кинорассказа сама по себе еще не может быть выражением времени. Вероятно, режиссер, задумавший экранизировать средневековую «Песнь о Роланде», нашел бы в строках оригинала не меньше динамики, чем в стихах Верлена, а позже — Маяковского и Уолта Уитмена, передающих новые ритмы современной им жизни.

Революционность советского искусства заключалась в воссоздании небывалого до тех пор образа мышления и действия нового человека Революции. Смелое же сопоставление планов, стремительный монтаж были только современными средствами художника, откинувшего неторопливую и строгую кисть академика.

Об этом стоит вспомнить сейчас, так как в печати мы то и дело читаем призывы —

передать в искусстве рождение ритмов и скоростей нашего времени.

Мне думается, было бы неверным искать пути непосредственного отражения в искусстве этих новых категорий человеческих возможностей. Видимо, современное искусство, и документальное кино в первую очередь, должно искать формы раскрытия представлений человека—создателя и повелителя новых ритмов и скоростей. (Говоря о «ритмах» и «скоростях», я имею в виду, разумеется, вообще характер сегодняшнего познания.)

У Рене Клера в его книге «Размышления о киноискусстве» есть весьма примечательные и верные строки: «Эволюция зрелищного искусства не зависит только от его творцов. В ней непременно должен участвовать зритель. В конце XVI века английский театр пережил блестящий расцвет, и можно без преувеличения сказать, что зрители елизаветинской эпохи были так гениальны, как только могут быть гениальны зрители. Если бы этого не было, Шекспир, Марло и Бен-Джонсон, обескураженные неуспехом, не стали бы писать для сцены».

Книги Леопольда Инфельда об Эйнштейне или мемуары Лауры Ферми «Атомы у нас дома»—о первооткрывателе самоподдерживающейся цепной реакции Энрико Ферми — не могли быть книгами ученика Фарадея или записками вдовы Лавуазье. Только общий уровень интеллектуального развития сегодняшнего общества позволил этим трудам занимать умы неспециалистов.

В художественной литературе прошлого мы можем найти примеры, когда героями книг были ученые. Более того, фаустовская философия подчинения законов бытия веками будет волновать поколения. Но только в наше время сам по себе научный процесс познания стал предметом художественной литературы. И не удивительно, что в романах Уилсона, Мастерса или Гранина наряду с социальными проблемами нас волнует, именно волнует, путь научной мысли героев.

Это вовсе не означает, что искусство — и в том числе документальное кино — должно превратиться в какой-то вид научно-популяризаторской деятельности. Напротив. Необходимо только искать в искусстве новые формы, способные передать необъятность духа мысли, и их направленность в человеке сегодняшнего дня. Вероятно, главное, чего нам не хватает в нашей работе, — это соответствия масштабов духовной жизни современника с его отражением на экране. Я не знаю, каковы должны быть формы выражения ритма эпохи — каждый художник может решать это только сам. Для фантазии нет пределов.

И, перефразируя Рене Клера, я хочу сказать, что сегодняшняя аудитория столь гениальна, что способна принять самые дерзкие искания искусства, оперирующего огромными историческими планами и сложностями человеческого интеллекта — ведь современник сам сейчас живет в этих категориях. И если зритель подчас еще и не принимает подобных поисков, то только потому, что они редки, а самого зрителя мы упорно приучаем в нашей работе к плоскостному и мелкомасштабному показу жизни.

Не желая быть превратно понятой, я хочу подчеркнуть, что эта масштабность и глубина могут быть не только уделом эпопеи или патетического повествования. Поэтичность рассказа или камерность «сюжета» вовсе не являются «нехарактерными» для произведений нашего времени. Но истинно современным, видимо, может стать только то творение, которое, как подзорная труба или даже телескоп, раскроет поистине космические дали мысли и глубины души современника — какой бы сюжет для его действий мы ни избрали и какие бы формы повествования ни прельстили нас.

●

Возвращаясь к непосредственной теме статьи, я хочу еще раз обратиться к мысли, высказанной выше: разумеется, хроника бессильна передать эти черты современности, почему документальный кинематограф и должен отказываться от ее приемов рассказа.

В связи с этим мне хочется немного поговорить и о самом арсенале средств документального кино.

Я не берусь говорить о сфере деятельности режиссера. Мне хочется немного поразмыслить о литературе в документальном кино.

Прежде всего я хочу решительно встать в лагерь защитников сценария. Слов нет — документальный фильм на то и документальный, чтобы достоверно отражать жизнь и корректировать авторские замыслы. Поэтому не удивительно, что часто сценарии изменяются после съемки событий.

Но сценарий и только сценарий может продиктовать композицию фильма, его операторское и режиссерское ви́дение, приемы дикторского текста, дать ритм будущему фильму

и т. д. Сценарий может помочь документальному фильму стать произведением искусства.

Вопрос о сценарии — вопрос сложный и широкий. Он безусловно заслуживает отдельного разговора. Сейчас же я хочу остановиться только на том исходном положении, о котором я упомянула, чтобы подробнее поговорить о дикторском комментарии в самом разном его выражении.

Не стоит говорить о таких недостатках текста, которые определяются как многословие, бедность лексики, стремление сообщать зрителю о том, что есть на экране и не нуждается в пояснении. Эти погрешности дикторского текста всегда очевидны, признаются всеми и относятся уже непосредственно к той или иной картине. В таком случае можно и без анализа особенностей сказать, что текст попросту плох.

Хочется подумать и о тех возможностях, которые таит в себе разнообразие использования дикторского текста в документальном фильме.

В послевоенный период дикторский комментарий стал однообразным, да и сейчас сплошь и рядом мало чем отличается от информационного текста хроники, и лишь в самые последние годы мы с удовольствием увидели, как то в одной, то в другой картине стала появляться большая свобода рассказа, гибкость интонации, ритмическое разнообразие.

Появился рассказ, ведущийся от имени персонажей фильма («Так мы живем» —режиссер В. Беляев, автор Н. Садкович), дикторский диалог («Твои помощники» — режиссер Д. Мусатова, автор Е. Тарханова), стихотворный текст («Говорит Спутник» — режиссеры С. Герасимов, В. Дорман, Э. Волк, Г. Оганисян, автор Р. Рождественский), сочетание стихотворного и прозаического текстов («Весенний ветер над Веной» — режиссер Л. Дербышева, автор Р. Рождественский), авторский рассказ от первого лица («В Лондоне», автор С. Образцов). Текст стал сочетать поэтичность с публицистичностью («Когда цветет сакура» — автор-оператор А. Зенякин, текст Л. Зорина). Это факт весьма отрадный, дающий возможность пойти и дальше, учитывая опыт сделанного.

Но чем своеобразнее средство художественного выражения, тем большей точности и направленности оно требует. Вводя новый прием, авторы не во всех случаях задумываются над его природой. А ведь именно п р и р о д а приема вызывает необходимость использовать в каждом отдельном случае ту или иную манеру рассказа.

Я хочу попытаться определить особенности некоторых приемов создания дикторского текста в документальном фильме, опять-таки с точки зрения отличия от текста в хронике.

Как только кинематограф стал «говорящим», появился закадровый голос — голос диктора, человека осведомленного, но безликого и почти бесстрастного. Зрителя такой человек вполне устраивал — ведь уже давно существовало радиовещание, дикторский голос не был новостью.

Радиовещание оказывало воздействие на кинохронику и дальше. По радио стали передавать рассказы о событиях о т и м е н и их участников (или устами участников). И было закономерно, что в кино (в первую очередь в хронике) стали «пользовать» этот прием.

Поскольку хроника — объективная фиксация событий, то и рассказ в ней заключает в себе лишь ограниченную сумму сведений. От чисто дикторского, закадрового комментария участника события его отличает лишь некоторое интонационное разнообразие и более разговорная лексика.

Прием этот формально почти без изменения перекочевал из хроники в документальный фильм. И тут-то, на мой взгляд, и происходит одна из ошибок, низводящая документальное произведение искусства до репортажа.

Изобразительное повествование, как правило, ведется при этом с точки зрения авторов или некоего бесстрастного фиксатора событий. Дикторский текст, идущий от имени участника событий, в силу этого не имеет своей индивидуальности. Ведь для того чтобы мы поверили комментатору, нам нужно и в и д е т ь мир его глазами, нужно, чтобы и съемка была произведена в той «интонации», в какой идет рассказ. Случается, что рассказчику приходится говорить, как об откровении, о вещах, которые ему по роду деятельности, по образу жизни, по роли в сюжете должны быть давно известными, привычными, и зритель чувствует наивную нелепость ситуации. Это происходит в тех случаях, когда авторы или не нашли формы зрительного показа событий, которые могли бы быть прокомментированы именно э т и м персонажем, или выбор персонажа был случайным, не оправданным именно д а н н о й темой.

Непродуманное следование манере хроники приводит нас к ошибке и в другом слу-

чае. В «новостях» сплошь и рядом текст читается в два голоса. И этот прием заимствован из радиовещания. Использование его в кино также вполне закономерно: разнообразие звучаний позволяет не утомляться слуху зрителей, дает возможность сделать рассказ живее.

Но мне кажется, что диалог в документальном фильме, если он применяется только как средство оживить текст, — неправомерен. А ведь, честно говоря, пожалуй, это единственное, чего мы на практике достигаем, вводя в фильм два голоса. Несколько рассказчиков должны появляться в картине, вероятно, только в тех случаях, когда один избранный нами персонаж не может по характеру своих познаний или своей роли в событиях рассказывать обо всем, что мы видим на экране.

Кроме того, при использовании этого приема упускается из виду одно важное обстоятельство: принцип диалога — противопоставление точек зрения или мнений. А что, если использовать диалог в документальном фильме как своеобразный спор, в котором, как известно, и рождается истина? А если бы мы могли видеть при этом события то с точки зрения одного оппонента, то с точки зрения другого? Авторы с истинной публицистичностью подвели бы нас к приятию той идеи, которую должен нести фильм. Спор этот может идти и между персонажами, и между авторами и героями. Но выбор «спорщиков» и необходимость такого вида дикторского комментария непременно должны быть продиктованы темой и публицистической направленностью замысла. И конечно же, сценарий должен определить такую форму текста и зрительный ряд фильма.

Существует вид дикторского текста, который не имеет и не имел отношения к хронике. Это стихи.

Названные выше примеры, по-моему, являются образцами удачи в этом начинании. Я говорю «начинании», хотя в мировом кинематографе можно найти аналогичные образцы («Ночная почта» —режиссер Гарри Уотт, стихи У. Г. Одена, «Река»—режиссер Пэр Лоренц, стихи его же и т. д.). Но в советском кинематографе стихи становятся популярны именно сейчас, и поэтому авторы заново открывают их возможности.

Кинопоэма «Говорит Спутник», по-моему, замечательна тем, что в ней, как в истинном произведении искусства, найдено органическое сочетание изобразительного материала и стихотворного текста. С одной стороны, С. Герасимов и работавшие с ним режиссеры не просто проиллюстрировали стихи Р. Рождественского, а нашли точное ритмическое «звучание» зрительного ряда и построили его так, что изображение помогает раскрытию образного строя стиха. С другой стороны — не будь стихотворного дикторского текста, это изображение потеряло бы право на существование: его нельзя сопроводить прозой, оно не познавательно-повествовательное.

В фильме «Весенний ветер над Веной» стихи сочетаются с прозаическим комментарием. И, думаю, режиссер Л. Дербышева и поэт Р. Рождественский в основном точно нашли пропорции и назначение этих литературных элементов. Повествует в фильме проза. В тех же местах, где существует угроза впасть в нравоучительную дидактику, обобщенность и приподнятость стиха отклоняют эту опасность. Однако, не будь в эпизодах, в которых возникает стих, той же поэтической и несколько абстрагированной манеры изображения,— стихи были бы чужеродным элементом.

Разумеется, эти два примера не исчерпывают всех возможностей использования стихотворного текста. Мне кажется, что хорошие результаты принесло бы введение в документальные фильмы белого и вольного стиха: они дают больший тематический, интонационный и ритмический простор. Жаль, что авторы еще не обращаются к этой форме стиха в нашем документальном кино.

Но о каком бы виде комментария ни говорилось, разнообразие его форм безгранично — все они должны вытекать из первоначального сценарного замысла и находиться в неразрывном единстве с режиссерским решением фильма.

Мне хочется поговорить и об очень важном помощнике дикторского текста — звуке. Я не хотела касаться прерогатив режиссера, и хотя на первый взгляд звук в фильме — его монополия, о нем должен думать и литератор, ибо музыка и шумы часто приходят на смену слову, беря на себя его выразительные и комментаторские функции.

Документальное кино дало в этой области классические образцы. Еще у Флаэрти грохот волн в «Человеке из Арана» или шелест листвы в «Луизианской повести» запоминались зрителю не меньше, чем изображение, так как они раскрывали о б р а з ф и л ь м а.

В сегодняшнем советском документальном кино, к сожалению, шумы, равно как и ти-

шина, играют чисто служебную роль, а зачастую вовсе покинули экран. Большинство фильмов сопровождается только музыкой. Мне кажется, что непрерывное звучание музыки в документальном кино иногда просто вредно. Это тоже влияние хроники, где музыка неотступно сопровождает изображение, будучи в основном его фоном. Но в этом случае такое назначение музыки бесспорно. Само существо хроники таково, что зритель относится ко всему, что проходит на экране, только как к запечатленному событию.

Все художественные средства документального кинематографа все-таки должны быть направлены на достижение главной цели: вызвать у зрителя ощущение достоверности, документальности происходящего. А музыка, возникающая в тех моментах, где она не может возникнуть в жизни, убивает чувство реальной действительности. В документальном кино, даже больше, чем в игровом, музыка может появляться только с целью усиления эмоций, и нельзя пытаться подчеркивать эти эмоции без передышки. Часто музыка должна уступать место реалистическим шумам, в том числе — паузе, которая в своем роде тоже выразительный вид шумов.

Но это касается «фоновых», реалистических шумов. Однако, как известно, шумы могут быть использованы самым широким образом. Шум может быть метафоричен, когда он дополняет изображение, вскрывает — иронически или гиперболически — смысл происходящего. Возьмем самый грубый и элементарный пример: на экране болтают кумушки, мы не знаем содержания их разговора, но куриное кудахтанье, доносящееся со двора, то усиливающееся, то затихающее, передает бессмысленность этой болтовни. И вовсе ни к чему здесь комментарий диктора.

Шум может стать символом. Если, допустим, мы слышим звук пионерского горна, связанный с романтикой детских лет героя, то нам незачем в дикторском тексте твердить о том, что в герое не умерли его романтические устремления. Повторяющийся в различных ситуациях призыв горна сам напомнит об этом.

А как хотелось бы слышать шумы в документальном фильме, раскрывающие психологическое состояние героя! Шумы, не просто окружающие героя, а те, что он слышит или не слышит в зависимости от того, каково состояние его духа. Ведь, скажем, солдат на фронте, привыкший к вечной канонаде, перестает замечать ее, а может услышать нежданно-негаданно слабое птичье щебетание...

Или: новичку, попавшему в цех, производственные шумы кажутся сплошным гулом, а опытный мастер по стуку машины может определить ее неисправность. И наблюдая таким образом того и другого на экране, мы избавлены от необходимости объяснять степень профессионального мастерства рабочего.

В общем, все это, разумеется, известно нашим кинематографистам. Повторяю, я далека от мысли считать, что сообщаю что-то новое. Я пишу сейчас об этом с единственным побуждением — напомнить о том, что временами оказывается забытым.

Широкое и творческое использование богатства выразительных средств кино, как это мне кажется, — необходимый путь, идя по которому документальное кино оторвется от репортажной поверхностности хроники.

Очень хочется, чтобы перестал существовать спасительный в своей легковесности титр: «Хроникально-документальный фильм». И дело-то тут, как мы видим, не просто в афише.

С. Фрейлих

Университеты культуры и кино

В нашей стране действует более трех с половиной тысяч университетов культуры, в них учится, примерно, миллион трудящихся. Возникновение такого рода университетов—зримая черта коммунизма.

Университеты возникают повсеместно по инициативе масс, жаждущих знаний.

Пора подвести некоторые итоги их работы.

Именно с этой целью по заданию Министерства культуры СССР в республики выехало несколько бригад, куда вошли и представители творческих союзов. В частности, Союз работников кинематографии СССР включил меня в состав бригады, отправившейся в Латвию. Скажу заранее: то хорошее и плохое, что мы там увидели, в частности в деле пропаганды кино, характерно для университетов культуры и других республик, в чем мы убедились, когда по возвращении в Москву поделились своими впечатлениями с участниками других бригад.

В Латвии работает 38 университетов культуры. Есть среди них такие хорошо организованные коллективы, как университет, созданный на базе Рижского Дома работников искусств, обладающий квалифицированными лекторами. Множество слушателей систематически посещают его лекции. Есть пока еще слабые, как, например, университет при Доме культуры профсоюза работников связи, рабочих автотранспорта и шоссейных дорог, имеющий на двух потоках (латышском и русском) совсем мало слушателей. Более типичен для республики «средний» университет в городе Цесис, в котором приобрели абонементы 395 человек. В райкоме партии нам рассказали о составе слушателей. 91 человек имеет высшее образование, 74 — незаконченное высшее, 198 — среднее, 32 — незаконченное среднее.

Вечером на лекции я увидел этих людей. Здесь были учителя, врачи, рабочие, колхозники. Немного усталые после работы (некоторые пришли из сел, расположенных за несколько километров), они внимательно слушали рассказ об изобразительном искусстве, сопровождаемый показом диапозитивов. После лекции я попросил задержаться тех, у кого есть время и кто хочет высказать свои соображения о работе университета. В зале остались все.

Слушатели очень заинтересованно говорили об университете, как о своем кровном деле, очень для них важном. Они говорили о необходимости повышать авторитет, популярность университета среди трудящихся и о том, что, к сожалению, еще не все для этого делается.

Суть претензий сводилась к следующему: программа не обеспечивает систематичности получаемых знаний; нет постоянных педагогов; нет необходимой литературы.

Позже, когда мы подводили итоги поездки на совещании у заведующего отделом агитации и пропаганды ЦК КП Латвии И. Веселова, а затем у министра культуры республики В. Калпиня, я убедился, насколько были правы слушатели университета культуры в Цесисе.

Да, дело, во-первых, в программах. Они, по сути, являются пока циклом лекций, который может читаться в любом клубе, но не составлены (пусть в разных вариантах, в разном объеме для разных контингентов слушателей) как учебные к у р с ы.

А отсюда, во-вторых, несовершенная м е т о д и к а преподавания. Нет связи между отдельными лекциями. Лекторы приезжают по путевкам, содержанием их лекций совет университета не интересуется. Кстати, о советах. Нам кажется, что комплектуются они неверно. В них, как правило, входят руководители общественных и партийных организаций, которые и без того загружены многочисленными важными делами. Совет, таким образом, превращается не в рабочий орган, а скорее, в представительный. Не целесообразнее ли привлекать в советы специалистов, которые бы со знанием дела направляли преподавание отдельных дисциплин?

И, наконец, — литература для слушателей. Ее нет. Дело с подготовкой научно-популярной литературы пока развивается стихийно. Единого плана издания таких брошюр по Союзу в целом пока, к сожалению, еще нет.

К сказанному выше можно было бы добавить еще два соображения.

Оправдывают ли свое существование в большом городе карликовые университеты? Не отражают ли они в какой-то степени погоню за количественными показателями? Не лучше ли было бы слить упомянутый выше университет профсоюза связи с другим таким же небольшим университетом, обеспечив их более солидной базой, а может быть, и штатным сотрудником, организующим учебный процесс. Университеты, как правило, не имеют ни одного освобожденного работника.

Работой университетов руководят Общество по распространению политических и научных знаний, Совет профессиональных союзов, Министерство культуры. Для координации руководства в ближайшее время создается республиканский Совет университетов культуры. Вероятно, здесь нужно иметь работников, которые составили бы методическое и организационное ядро совета. Это жизненно необходимо, ибо именно организационная сторона — наиболее уязвимое место в деятельности университетов культуры.

Как же обстоит дело с преподаванием истории кино? Можно сказать коротко: очень плохо.

Вот как представлено кино в двухлетней программе университетов культуры республики. Киноискусство включено в один раздел с театром. Он так и называется: «Театральное искусство и искусство кино». В первом году обучения семь тем рассчитаны на сто часов. Как же поделены эти темы и часы между театром и кино? Да никак! В с е семь тем, в с е сто часов отведены театральному искусству. Спрашивается, стоит ли называть раздел «Театральное искусство и искусство кино», если в нем кино отсутствует начисто?

В программе второго года дело обстоит несколько иначе: здесь всего пять тем по истории кино — советского, латышского и зарубежного. Каждая из них рассчитана на два часа, поэтому темы сформулированы слишком общо. Еще бы: за два часа надлежит рассказать всю историю советского кино. Но почему в разделе по изобразительному искусству (как я сам слышал) лектор имеет возможность говорить в течение часа о природе графики, а в лекции по кино можно только через запятую упомянуть имена Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, — а ведь они составили этап в истории советского и мирового кино. Почему не показать их картины и профессиональным анализом не научить слушателей лучше видеть произведения киноискусства.

Нет, программа явно не отражает жизни и запросов слушателей! Вероятно, каждый из них в среднем не чаще одного-двух раз в год ходит на концерты или на выставки изобразительного искусства, но зато вряд ли реже одного раза в неделю посещает кинематограф. Киноискусство стало потребностью современного человека, неотъемлемой частью его духовной жизни. Кино теперь больше, чем какое-либо другое искусство, формирует вкусы людей. При этом не надо забывать, что зритель смотрит и советские картины, и итальянские, и французские, и австрийские. Среди них и высокохудожественные картины и ремесленные поделки, часто привлекательные по сюжету, но весьма сомнительные по идее. Зритель должен получить кинообразование! Слова Ленина о том, что кино—важнейшее из искусств, теперь, при очень широком кинопроизводстве, приобрели особое значение: кино стало неотъемлемой сферой духовной жизни современного человека. Как мы видим, программа университетов культуры не отражает этого.

Но дело не только в программе.

Лекторов по кино в республике один или два. В республиканском Союзе работников кинематографии знают об этом, но пока не исправили положения. Впрочем, и сам Союз нуждается в помощи. Следовало бы под руководством опытных киноведов провести семинар лекторов (в Риге есть несколько киноработников, окончивших ВГИК, а также театроведов, интересующихся кино). Вероятно, такие семинары стоило бы провести по зонам—скажем, единый семинар для прибалтийских республик.

Может оказать помощь и Бюро пропаганды советского киноискусства Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР. Здесь стенографируются публичные лекции. Почему бы не посылать стенограммы на места с приложением необходимой библиографии и фильмографии. Каждый киновед должен считать своим почетным долгом написать брошюру на одну из тем программы университета культуры. Это было бы большим вкладом в дело эстетического воспитания трудящихся.

Затронутая нами проблема имеет и другую сторону. У нас есть великолепные художественные и научно-популярные картины, которые могут быть привлечены преподавателями других предметов в качестве иллюстраций. Разве не интересно, например, слушателям цикла по истории живописи посмотреть картины «Третьяковская галерея» или «Сикстинская мадонна». Есть специальный список картин, разрешенных для бесплатного показа университетам культуры. Мы познакомились с этим списком в Управлении по прокату фильмов. Ни одного случая заказа этих картин для просмотров не было! Как говорится, комментарии излишни.

Народный университет—могучее средство коммунистического воспитания трудящихся. Самое важное из искусств должно занять здесь подобающее место.

СТРАНИЦЫ ПРОШЛОГО

Н. Волков

Неосуществленный фильм

«Толстой всегда был для меня живым миром, в котором я чувствовал себя, как в мире реальном. Читая его романы, я ощущал ту же радость, какую ощущал, выходя на улицу в весенний день. Они были одинаковы для меня — радость ощущать живую жизнь и радость читать Толстого. Толстой для меня не просто любимый писатель — это область искусства, в которой я чувствую себя особенно ясно воспринимающим жизнь».

Вс. Пудовкин

Передо мной лежит серая потрепанная папка самого скучного вида, но в ней нет ни входящих, ни исходящих. В такую неказистую оболочку заключен режиссерский экземпляр сценария «Анна Каренина», сделанный Всеволодом Илларионовичем Пудовкиным и Михаилом Ивановичем Доллером (на основе моего литературного сценария по великому роману Льва Николаевича Толстого).

Прежде чем перелистать эту рукопись, позвольте рассказать предысторию неосуществленного фильма. Для этого надо перенестись назад лет на 25 и очутиться весной 1934 года на чеховской выставке в помещении библиотеки имени В. И. Ленина. Эта выставка была организована по случаю 25-летия Дома-музея А. П. Чехова в Ялте. На открытии выставки присутствовали почти все «художественники» во главе с Вл. И. Немировичем-Данченко.

В одном из перерывов заседания-концерта я разговорился с А. К. Тарасовой и упомянул, что собираюсь инсценировать «Анну Каренину» Толстого. Помню, какое волнение вызвала у Аллы Константиновны моя идея, и когда в конце вечера я поделился своим замыслом с Вл. И. Немировичем-Данченко, то у меня в лице Тарасовой был уже горячий сторонник будущего спектакля. Мысль инсценировать «Анну Каренину» понравилась Владимиру Ивановичу, но он откровенно сказал мне, что считает «затею» очень трудной. Вспомнил, что мысль об инсценировке «Анны Карениной» в свое время (после постановки «Братьев Карамазовых») очень привлекала его, но тогда как-то не нашелся театральный ключ к роману. В конце беседы решили, что я изложу письменно свой драматургический план и «...во всяком случае надо сделать опыт».

Дальнейшие события развивались довольно быстро. Я изложил письменно свои «тезисы», познакомил с ними П. А. Маркова и В. Г. Сахновского, затем с «тезисами» познакомился Владимир Иванович. План был одобрен, и мы договорились, что через год, то есть к весне 1935 года, я представлю театру готовый текст пьесы.

Через год в «Вечерней Москве» появилась заметка под названием «Анна Каренина» в театре и кино», в которой сообщалось: «...Параллельно с работой в театре В. И. Немирович-Данченко будет вести подготовку звукового фильма «Анна Каренина», сценарий для которого делает Н. Д. Волков. Фильм не будет повторять спектакля Художественного театра, а явится самостоятельным кинопроизведением, осуществленным силами Художественного театра».

Каким же был творческий план инсценировки и экранизации «Анны Карениной»?

Изучение «Анны Карениной» с точки зрения возможной инсценировки привело меня к мысли, что наилучшей формой драматургической обработки романа является создание пьесы, изложенной языком самого Толстого. Образцом в этом смысле мог послужить «Живой труп», где тема, отчасти похожая на тему «Анны Карениной», разрешена Толстым в двенадцати лаконичных эпизодах. Если подходить к «Анне Карениной» именно как к пьесе, то надо искать главное д р а м а т и ч е с к о е с о б ы т и е, оставляя неизбежно в стороне куски хоть и чрезвычайно ценные, но имеющие эпическое, а не драматическое значение. Замечательным указанием при формулировке драматического события явилась запись С. А. Толстой. В своей автобиографии она сообщает: «Всегда делясь со мной своими замыслами, он (Л. Н. Толстой.— *Н. В.*) говорил мне в 1870 году, что хочет написать роман падения светской женщины из высшего петербургского круга и задачей своей ставит описать эту женщину и ее поступок без осуждения. Этот замысел и выразился потом в новом романе «Анна Каренина».

Толстой, как известно, начал писать «Анну Каренину» после того, как прочитал в случайно открытом томе сочинений Пушкина прозаический отрывок, начинающийся словами: «Гости съезжались на дачу графини...» Прочтя эти пушкинские строки, Толстой сказал: «Как хорошо, как просто. Прямо к делу. Вот как надо писать. Пушкин мой учитель». Вслед за этим был написан отрывок эпизода вечера у княгини Бетси Тверской, который явился первым вариантом начала романа.

Основное намерение Толстого позволило очертить сферу действия пьесы: «большой петербургский свет», который выступает на сцене как социальная среда и сила, предопределившая гибель Анны Карениной.

Поскольку внимание концентрируется на Анне и Вронском, постольку в основу пьесы была положена своего рода форма лирического дуэта, такого же, как, например, дуэт Ромео и Джульетты (разумеется, с другим эмоциональным содержанием). Вместе с тем мне кажется, что драма об Анне Карениной психологически является драмой о любви, лишенной творческого начала и потому приходящей к ущербу, пустоте. Этот лейтмотив особенно хорошо выражен в размышлениях Анны Карениной накануне смерти, где Толстой замечательно изобразил ощущение «ущерба любви».

Понимая драму об Анне Карениной как драму «большого света», я видел в романе Толстого звено литературного процесса, связанное с завершением в русской литературе «светской» традиции 30-х и 40-х годов, восходящей к Пушкину и Лермонтову. История же Левина — это Толстой, идущий к «Исповеди» и «Воскресению». Мне казалось, что «левинская» струя появилась уже в процессе писания Толстым романа, при этом, как я думаю, автобиографический материал осложнил его первоначальную экспозицию.

Мне хочется рассказать теперь о том, как Вл. И. Немирович-Данченко подходил к задачам театра и кино в отношении «Анны Карениной».

Первоначально «Анну Каренину» собирался экранизировать «Межрабпомфильм». Я записал разговор Немировича-Данченко с представителями этой организации.

Владимир Иванович соглашался взять на себя общее художественное руководство постановкой фильма, но говорил, что фильм отнюдь не должен быть точным воплощением мхатовской системы. Он вспомнил «Живой труп» в Художественном театре и говорил, что полутона, присущие Художественному театру, должны уступить место более яркому драматизму, более яркому выявлению темперамента.

Он говорил, что фильм «Анна Каренина» должен потребовать самого широкого размаха и превзойти то, что делал Голливуд, когда ставил одноименный фильм с Гретой Гарбо.

Свою работу в кино Немирович-Данченко мыслил главным образом в плане повышения уровня актерского искусства. Между прочим он считал, что те же самые актеры МХАТ, которые часто снимались в кинофильмах, были бы еще лучше на экране, если бы они проходили свои роли со Станиславским или с ним.

— Н е н а д о б о я т ь с я д л и н н ы х а к т е р с к и х к у с к о в,— говорил Владимир Иванович,— е с л и о н и н а п о л н е н ы в е р н ы м п с и х о л о г и ч е с к и м с о д е р ж а н и е м.

Он стоял за малое количество текста, считая, что главный упор должен быть сделан на «пантомимном» выявлении чувств героев.

Поскольку участниками фильма должны были явиться актеры, занятые в театральном спектакле «Анна Каренина», Немирович-Дан-

ченко сказал, что подготовительный период спектакля явится таким образом и подготовительным этапом для фильма и актеры придут на киностудию уже с готовыми образами. Это даст возможность сократить съемочный период.

Владимир Иванович также говорил, что кино, по его мнению, должно быть «натуралистическим», понимая под этим словом необходимость давать зрителю иллюзию подлинности разыгрываемых событий.

В архиве Вл. И. Немировича-Данченко сохранилась копия его письма к председателю Комитета по делам кинематографии Б. З. Шумяцкому, относящегося, по всей вероятности, к августу 1935 года. Письмо это до сих пор не опубликовано, оно содержит ряд высказываний Владимира Ивановича по поводу предполагаемой его работы над фильмом «Анна Каренина».

Вот что пишет Владимир Иванович:

«...Я хорошо знаком с тем, как работают в Холливуде. Первую «Анну Каренину» с Гретой же Гарбо снимали при мне, убеждали даже меня принять участие, но, познакомившись со сценарием и побеседовав с Тальбергом (Metro Goldwyn), я уклонился.

Ни с кем в Москве о предстоящей нашей работе я еще не беседовал. Даже с Н. Д. Волковым — по сценарию. Но сам я к своим обязанностям руководителя подготовлен, кажется, достаточно».

Очень интересны мысли Вл. И. Немировича-Данченко о возможности параллельной работы в театре и кино над одним и тем же произведением:

«Вы, конечно, знаете, что под моим же руководством приступают к постановке «Анны Карениной» и в Художественном театре. Думали, что работа пойдет почти одновременно и в театре и у Вас. Но это совершенно невозможно. И даже было бы вредно для обеих сторон. Театр и кино до такой степени различны и по их ближайшим рабочим задачам, и по художественным приемам, и по физическому самочувствию исполнителей, что немыслимо было бы то и дело менять атмосферу.

И однако в самой глубинной сущности, поскольку то и другое опирается на искусство актера, театр может оказывать кино услугу колоссальную. То есть не театр, а работа, которую я проведу там с актерами. Искания образов. «Нахождение себя» актерами в образах Толстого. Достижения высшей простоты, освобожденной от малейшего наигрыша и в то же время насыщенной социальным, психологическим и бытовым содержанием. Причем в процессе этих исканий мы все время будем перекидываться и в сторону кинематографических возможностей.

Это будет, наконец, первый опыт, о котором я мечтаю, с предложением которого я был у Вашего предшественника лет семь назад».

Заканчивая письмо, Владимир Иванович подчеркивает:

«В конце концов, опять и опять, все сводится прежде всего к работе с актерами».

К сожалению, эта его мечта о работе в кино осталась неосуществленной.

●

Переходя к работе над литературным киносценарием, я, разумеется, не собирался механически переносить на экран чисто театральные условности. Ведь кино давало возможность ввести в действие ряд эпизодов, которые не по силам театру. Вместе с тем в кино гораздо шире могла быть передана вся бытовая атмосфера 70-х годов, пейзажи Москвы и Петербурга. А главное — самый метод изложения событий должен быть несомненно иным, учитывающим своеобразие средств экранной выразительности.

Речевая сторона мыслилась вытекающей из толстовской манеры видеть вещи в чрезвычайной слитности зрительных и звуковых элементов. Поэтому написание сценария я предварил звуковым анализом текста романа. Мне казалось необходимым крайне скупо пользоваться диалогической формой, давая живую речь только там, где она действительно необходима и эмоционально насыщена.

Уже после того как с необычайным успехом прошел в Художественном театре спектакль «Анна Каренина», началась по-настоящему и работа над экранизацией романа.

Ставить картину поручили «Мосфильму». В качестве будущих режиссеров были привлечены такие великолепные мастера, как Вс. Пудовкин и М. Доллер.

Между прочим, «Анну Каренину» в кино хотел ставить и С. М. Эйзенштейн. У меня

сохранилась телеграмма от Эйзенштейна, находившегося в то время в Кисловодске, в которой он пишет: «Передайте Волкову... очень интересуюсь «Анной Карениной». Но участие Эйзенштейна в создании толстовского фильма не осуществилось, а Пудовкин и Доллер вместе со мной принялись за подготовительную работу к будущему фильму «Анна Каренина» в одной серии.

Осенью 1937 года в журнале «Московский экран» было напечатано высказывание Пудовкина о работе над «Анной Карениной»:

> «Над этой постановкой, которая будет осуществлена совместно с МХАТ СССР им. Горького, работают три режиссера: тт. Сахновский, Доллер и я...
>
> Сохраняя, как драматургическую основу фильма, взаимоотношения трех героев романа — Анны, Каренина и Вронского, мы широко используем возможности кино для показа общественной жизни и быта той среды, в которой разыгралась трагедия Анны Карениной.
>
> Этот образ мы хотим бережно донести до массового советского кинозрителя. После просмотра «Анны Карениной» в МХАТ одна из зрительниц — пожилая коммунистка, сказала о Карениной: «Какая талантливая женщина... и так погибла! У нас было бы иначе...» Если так же скажет и зритель нашего фильма — цель будет достигнута».

Я не знаю, по каким причинам отошли от работы над фильмом «Анна Каренина» режиссеры и артисты Художественного театра. Думаю, что это произошло потому, что, когда были готовы литературный и режиссерский сценарий, кинопостановка «Анны Карениной», так же как экранизация ряда других классических произведений, выпала из репертуарных планов кинематографии. А силы мхатовцев нужны были как раз для съемочного этапа работы.

Но если мхатовцы не принимали участия в «Анне Карениной», то, по существу, это должен был быть фильм, поставленный по системе Станиславского, страстным поклонником которой был Пудовкин. В 1952 году, уже через 15 лет после нашей работы над «Анной Карениной», Пудовкин опубликовал статью «Работа актера в кино и система Станиславского». В статье Пудовкин рассказывает, как он пытался применить систему Станиславского во время подготовки к съемкам «Анны Карениной».

Хранящийся у меня кроме моего литературного сценария режиссерский сценарий Пудовкина и Доллера позволяет подробно представить себе замысел картины. Каковы его основные черты?

... Представим себе, что фильм «Анна Каренина» в постановке Пудовкина осуществлен и мы вошли в зрительный зал кинотеатра, где сейчас начнется, очередной сеанс.

Вот зазвучала музыка, и на экране замелькали заглавные надписи.

Из затемнения, под императорским орлом, занесенным снегом, появились черные буквы на штукатурке стены:

«Станция Москва Николаевской железной дороги».

Отдаленным ударом железнодорожного колокола закончилось музыкальное вступление.

У входа на перрон стоит жандарм в белых толстых перчатках, с заиндевевшими от крепкого мороза усами. Проходят встречающие. Появился Вронский. Потом Стива. Следует ряд общих планов: приближающийся поезд, уходящие вдаль загибающиеся рельсовые пути, резкие тени от бегущих вагонов на белом снегу, артельщики в полушубках. Поезд подходит к перрону.

На фоне этих кадров разговор Стивы и Вронского. «А ты кого встречаешь?»— спрашивает Вронский. Веселый ответ Стивы: «Я? Я хорошенькую женщину». И после того как Стива сказал: «Не думай дурно. Сестру Анну»,— рассеянное замечание Вронского: «Ах, это Каренину. Кажется, знаю... Или нет... Право не помню...» Этот диалог сменяется грохотом колес по рельсам, сотрясающимся под тяжестью катящегося поезда.

Со слов молодцеватого кондуктора, обращенных к Вронскому — «графиня Вронская в этом отделении»— начинается эпизод встречи Вронским матери, а Стивой — Анны.

В фильме дан ряд надписей, которые то поясняют происходящие события, то выражают «внутренние монологи» героев. Эти титры подобны высказываниям чтеца в театре.

Вот одна из надписей:

«Весь этот день Анна провела в доме Облонских».

Перед нами проходит история этого дня: чудесная сцена с детьми Долли, где Анна обнимает ребят со словами «Все вместе, все вместе», и подробный разговор с Кити о будущем бале. И, как образ грядущих событий, обручальное кольцо Анны, которое та сняла, чтобы дать маленькой Тане, а кольцо покатилось по ковру и скрылось за ножкой стула.

Вот Анна хочет показать Долли своего Сережу, фотографию которого она привезла в альбоме.

Мотив Сережиной фотографии потом будет играть существенную роль в драматургии фильма, но сейчас это только изящный кадр — три женские головки склонились над изображением маленького сына Анны.

Идет эпизод приезда Вронского к Стиве и надпись, которую можно назвать психологической:

«Ничего не было странного в том, что человек заехал к приятелю узнать подробности затеваемого обеда и не вошел, но всем это показалось странно. Больше всех странно и непонятно это показалось Анне».

А когда кадр темнеет, начинается музыка вальса и сразу аппарат скользит за кружащимися парами.

Бал режиссерски подробно разработан. Тут и горе Кити, покинутой Вронским, тут и Анна, опьяненная успехом, и взгляд Вронского, в котором затаился какой-то страх и покорность.

Звуки мазурки переходят в свист метели. Пудовкину хотелось в этом фильме нахлынувшую страсть изображать через образ метели. От бешеных порывов ветра, несущего мелкий снег, раскачивается большой станционный фонарь. То гаснет, то вспыхивает керосиновая лампа. Мечутся косые пересекающиеся тени на сугробе снега. Порыв ветра срывает с сугроба и несет снежную пыль. Через полосу света, лежащую на снегу, проносится поземка. Снег ударяется о стекла высокого, изнутри освещенного вокзального окна, и в то же мгновение слышен первый удар станционного колокола.

Так изображается отъезд Анны из Москвы.

В скупо освещенном купе вагона первого класса Анна с помощью горничной Аннушки раскладывает необходимые вещи, затем берет книгу и, склонив голову, принимается читать.

Далекий низкий рев паровоза примешивается к однообразному стуку колес. Анне не читается. Перед ней появляется и медленно расплывается карточка Сережи в альбоме, Вронский на лестнице дома Облонских, и все уходит в темноту.

После прохода истопника и возгласа кондуктора «Бологое!» начинается сцена встречи Анны с Вронским.

Анна, сказав: «Да, мне подышать хочется, тут очень жарко»,— вышла из вагона. И опять симфония зимней метели: неистовый ветер, снег, качающийся свет высокого станционного фонаря. Анна входит в кадр, продолжая прижимать муфту к груди и прятать лицо от снега.

Режиссеры дают картину вокзальной суеты. В звуковое оформление входит звук далекого рожка, высокий отрывистый свист маневрового паровоза.

Только когда Анна, надышавшаяся морозным воздухом, собирается идти в вагон, в кадр, спиной к аппарату, входит человек в военной шинели. Он силуэтом вырисовывается на мутно светящемся фоне метели. Это — Вронский. Идет короткий многозначительный разговор, который звучит увертюрой к будущим отношениям. И опять фоном для мелодии сдержанной страсти служит ветер, который сорвал снег с крыши вагона, загремел листом железа на крыше сарая. И когда Анна вскрикивает: «Довольно, довольно!» — и скрывается в вагоне, начинается ритмический стук колес поезда.

Серый зимний день. Проносятся снятые с идущего поезда скучные зимние пейзажи с редкими чахлыми деревьями на болотистой, покрытой снегом равнине, и вновь, как и в начале фильма, появляется неподвижный черный императорский орел, а под ним черная надпись — на этот раз:

«Санкт-Петербург».

Сразу угасает звук колес и возникает крытый перрон петербургского вокзала с такими же, как и в Москве, уходящими вдаль большими окнами.

Сквозь толпу идет Каренин в черной круглой шляпе, черном пальто и черных панталонах. Мы можем подробно рассмотреть этого важного петербургского чиновника, с хрящами слегка оттопыренных больших ушей, подпирающих поля твердой шляпы.

Вышли из вагона Вронский с несколькими пассажирами, вышли Анна и Аннушка. К Анне подошел Каренин.

Читаем надпись:

«Вронский испытал неприятное чувство, подобное тому, какое испытал бы человек, мучимый жаждою и добравшийся до источника и находящий в этом источнике собаку, овцу или свинью, которая и выпила и возмутила воду».

Довольно подробный разговор между Анной, Карениным и Вронским заканчивается уходом Карениных с вокзала.

А затем мы видим пустынный, покрытый снегом тротуар перед подъездом большого дома Карениных, карету, из которой быстрыми, решительными шагами выходит Анна.

Вестибюль дома, который мы еще увидим в дальнейшем, когда Анна придет, крадучись, навещать Сережу. Но сейчас еще ничто не предвещает будущих катастроф. Когда внезапно слышится отчаянный детский крик: «Мама!», мы видим, как счастлива Анна, берущая на руки маленького сына и входящая с ним в свой кабинет. Эта детская сцена перекликается с той, которую мы видели, когда Анна играла с детьми Долли в Москве.

Но вот Сережа с няней ушли. Анна осталась одна. У нее блаженное, спокойное лицо. Она подходит к столу, где лежит ее сумочка, вынимает флакон и английский роман с заложенным в книгу ножичком для разрезания страниц. Приложила к щеке

ножичек, и кадр сразу потемнел. Вновь мы слышим звуки рожка и мрачный, плачевный, густой свисток паровоза, и в мутном облике несущейся метели — раскачивающийся фонарь.

Кончился наплыв. Анна бросает на стол книжку и ножик, садится в кресло. Чувствуя себя в привычных условиях жизни, она говорит сама с собой: «Что же было? Ничего. Говорить об этом мужу — значит придавать важность тому, что ее не имеет. Стало быть, незачем говорить».

Она вздохнула облегченно:

«Да, слава богу, и нечего говорить».

Так заканчивается первая часть фильма, которую можно назвать прологом будущей драмы.

Вторая часть начинается снова музыкой — это исполняемый с чрезвычайной отчетливостью на фортепиано финал пьесы Фильда. На музыке появляется надпись, являющаяся обозначением нового этапа в отношениях Анны и Вронского:

«Вронский был везде, где только мог встретить Анну. Особенно часто встречал он Анну у княгини Бетси Тверской, которая была ему двоюродной».

На рояле играет красивый белокурый молодой человек. Это — Тушкевич, который, согласно роману, является любовником Бетси Тверской.

В фильме это не подчеркнуто, но мне хочется несколько отвлечься в сторону и рассказать, как Вл. И. Немирович-Данченко показал зрителям, что Тушкевич действительно любовник хозяйки дома. В романе это дается иносказательно. Гости говорят, что в Тушкевиче есть что-то в стиле Людовика XV, — в том стиле, в котором отделана и меблирована гостиная. Зрителям это может остаться непонятным. Немирович-Данченко говорил исполнителю роли Тушкевича: «Любовник хозяйки невольно стремится помогать ей в приеме гостей». И на сцене Тушкевич действительно помогал Бетси Тверской, то предлагая гостям чашку чая, то приглашая к ужину.

Я тогда придумал для Тушкевича игру на рояле, которую режиссура фильма собиралась перенести на экран.

...Пока Тушкевич играет, на экране проходит целая галерея гостей Бетси Тверской.

Очень кинематографично дается приход Анны к Бетси Тверской. Если в спектакле мы видели Анну просто входящей в гостиную, то на экране «по пустой комнате, смежной с гостиной, как всегда держась чрезвычайно прямо, своим быстрым и легким шагом, отчетливо стуча каблуками по звонкому паркету пола, идет, приближаясь к аппарату, Анна».

Слегка удалившись от общества, Анна и Вронский продолжают в глубине гостиной уже интимный разговор о любви.

Когда Анна говорит мужу, что она останется ужинать, под звуки нежных аккордов фортепиано мы видим, как улыбка радости разгорается на лице Анны. Кадр темнеет, и аккорды фортепиано постепенно угасают в темноте.

Короткое затемнение, и мы видим, как у подъезда дома княгини Тверской стоит карета Каренина, запряженная парой серых крупных лошадей, с толстым кучером и лакеем, застывшим у открытой дверцы. Уличный фонарь освещает мокрый тротуар, покрытый пятнами талого снега. Вронский провожает Анну. Прежде чем она садится в карету, вновь происходит разговор о любви.

Карета скрывается в темноте, и Вронский остается один у подъезда, он подносит к своим губам ладонь, которой коснулась рука Анны, и жадно целует ее.

На экране вновь толстовские слова:

«И Вронский поехал домой счастливый сознанием того, что в нынешний вечер он приблизился к достижению своей цели более чем в два последние месяца».

Заключительным эпизодом второй части является сцена объяснения Анны и Каренина после вечера у Бетси Тверской.

Снова мы видим лестницу вестибюля дома Карениных, по которой, идя от аппарата, подымается Анна. Она идет быстро, играя кистью накинутого на плечи белого башлыка, и скрывается за поворотом лестницы.

Анна входит в свой кабинет. На небольшом диване сидит Каренин. Лицо ее «блестит ярким блеском, но не веселым, а страшным блеском, похожим на блеск пожара среди темной ночи».

Диалог мужа и жены носит исключительно «разговорный» характер. Режиссура стремится как бы передать интонации, слова, не отвлекая внимания эффектными мизансценами.

Надписью — «В нынешнем году назначены были офицерские скачки с препятствиями. Вронский записался на них и был страстно увлечен ими» — начинается третья часть фильма.

Первый эпизод третьей части показывает Вронского, приехавшего в коляске, запряженной тройкой, на ипподром. Здесь главной «героиней» является лошадь Фру-Фру, на которой будет скакать Вронский.

В разных ракурсах мы видим Вронского, когда он ведет своего рода разговор с волнующейся лошадью, повторяя ласково: «успокойся, милая, успокойся». И аппарат показывает, как дрожат мускулы Фру-Фру под гладкой, как атлас, кожей, как переступают точеные ножки и как смотрит на Вронского скосившая глаза лошадь.

Хозяином положения является англичанин-тренер, который смотрит на Вронского только как

на жокея и поэтому позволяет себе задать такой, казалось бы, нетактичный вопрос: «А вы куда едете?»

Аккомпанементом этой и дальнейшей сцены является летний дождь, превращающийся в ливень, когда Вронский едет к Анне на ее дачу, в Петергоф. Капли дождя в лучах солнца, маленькие лужицы, цветы на клумбах, роняющие капли,— все это передает акварельную прелесть летнего дня, так счастливо начавшегося и так трагически кончившегося.

К террасе, на которой в белом с широким шитьем платье сидит Анна, подходит Вронский, стараясь не шуметь и придерживая саблю.

И опять идет большой чисто актерский диалог, в конце которого Анна сообщает Вронскому: «Я беременна...»

Эти слова, как и волнение Анны, передаются через дрожащий кленовый лист, который лежит в руках Анны на ее коленях.

А когда Вронский уходит из кадра, идет небольшой, но очаровательный эпизод Анны и Сережи.

Сережу, бегущего из глубины сада к террасе, видит Вронский. За ушедшим Вронским появляется Анна: «Она идет навстречу Сереже, вдруг остановившемуся на бегу и смотрящему вслед Вронскому, подходит к нему и, нагнувшись, подхватив его маленькое тельце своими сильными руками, целует его».

Так в фильме еще раз подчеркивается неразрешимый конфликт сына и возлюбленного...

В темноте начинается музыка отдаленного духового оркестра, который играет гвардейский кавалерийский марш.

Аппарат панорамой скользит по толпе офицеров, стоящих у деревянного, украшенного флагами павильона царскосельского скакового ипподрома. Здесь режиссура полностью использует возможность показать группы гвардейского офицерства — кавалергардов, лейб-гусар и других, перемежая военные мундиры с элегантными костюмами штатских. А затем в кадре появляется дамская беседка с морем кисеи, лент, перьев, зонтиков и цветов. Звонит стартовый колокол, и на большой тяжелой лошади проносятся на всем скаку высокий кавалергард и маленький, согнувшийся в седле лейб-гусар.

Следуют перемежающиеся кадры скакового поля и трибун.

Звуки музыки заглушает резкий звук колокола. Начинается скачка, в которой участвует Вронский. Все бинокли направлены на старт.

Вот мы видим его самого, вскакивающего на лошадь, а затем всех всадников, которые подъезжают к линии стартового столба.

Самые скачки разработаны режиссурой с тем напряжением, какое можно достигнуть только в кино. Вот ремарка, относящаяся к скачущему Вронскому. Режиссеры пишут: «Аппарат летит за ним, не выпуская его из кадра». Все дальнейшее состязание между основными соперниками —Вронским и Махотиным — снимается параллельно движущимся аппаратом. В этой скачке камера превращается в своего рода всадника. То она мчится за скачущими лошадьми, то вдруг оборачивается на общий план дамской беседки, где бледная Анна не отрывается от бинокля, а Каренин холодно и упорно смотрит на нее. По рядам проносится порой шорох ужаса. Аппарат вновь возвращается к всадникам, и тогда летящий за Вронским объектив захватывает в кадр то всадника, то голову лошади, то ее быстро перебирающие ноги. Так же снимают и Махотина, пока на двухаршинной канаве, заполненной водой, не падает Фру-Фру.

Когда мимо лежащей Фру-Фру и барахтающегося Вронского проносится Гладиатор с Махотиным, мы видим Анну; она бьется в ложе, как раненая птица.

Бегут санитары, доктор. Резкий звук часто бьющего колокола. Каренин предлагает Анне уехать, но она, не понимая мужа и не отвечая ему, снова хватается за бинокль и направляет его на место, где упал Вронский.

Скачки кончились. Мимо столба финиша проносится Гладиатор с Махотиным, слышны крики «браво!», а параллельно идут драма Вронского, рыдания Анны.

Лежит на земле Фру-Фру, и молодой офицер вынимает из кобуры револьвер, чтобы прекратить страдания искалеченной лошади. За кадром слышен глухой выстрел. Лежит на земле неподвижная Фру-Фру. На аппарат, крепко сжав челюсти и щурясь словно на солнце, идет бледный Вронский. За ним шагает нахмуренный Яшвин. И аппарат «сначала отступает перед ними, потом останавливается и пропускает их».

Так заканчивается тема Вронского в сцене скачек.

Когда Анна узнает, что Вронский жив и невредим, она быстро садится и закрывает лицо веером. Она не может удержать рыданий. Каренин снова настаивает на отъезде. И Анна, испуганно оглянувшись, кладет руку на руку мужа.

Каренин и Анна садятся в карету. За окном едущей кареты убегают деревья и дома.

Внутри кареты происходит тот разговор, который в театре происходил в беседке.

Вот Анна призналась, что она любит Вронского, что она его любовница, и, откинувшись в угол кареты, зарыдала, закрываясь руками.

Если бы авторы неосуществленного фильма решили делать картину в двух сериях, то, вероятно, на сцене «Скачки» надо было бы заканчивать первую серию. Однако мы были твердо убеждены, что «Анна

Каренина» — это фильм в о д н о й серии, а разбивать его на две — значит искусственно перерезать нить трагедии пополам.

Когда я говорю об «Анне Карениной» как об односерийном произведении, я, конечно, имею в виду, что левинская линия романа не будет использована. Любопытно, что знакомство Левина и Анны происходит у Толстого незадолго до конца произведения.

Но вернемся в зрительный зал воображаемого кинотеатра, ибо идет уже четвертая часть фильма, начинающаяся надписью:

«Каренины продолжали жить в одном доме. Положение было мучительно».

Однако на этой надписи звучит совершенно противоположная ее смыслу музыка. Поет хор певчих «Многая лета, многая лета, многая лета».

Из затемнения на фоне икон и паникадил дворцовой церкви развертывается панорама придворной знати — парад мундиров, лент, звезд, орденов, пышных туалетов фрейлин.

Режиссура подчеркивает: «Несмотря на внешнее разнообразие лиц, единообразие выражения холодной сдержанности делает эти лица похожими друг на друга».

Это великолепный фон для фигуры Каренина, только что получившего орден Александра Невского. На его лице выражение скромного, но торжественного удовлетворения.

На аппарат идет «злой гений» романа — графиня Лидия Ивановна. Она берет Каренина под руку и, не спуская с него сладкого влюбленного взгляда, поздравляет его, а затем распинается в ханжеских похвалах Сереже, и слезы восхищения выступают на ее глазах.

В темноте начинается бой часов. Часы, стоящие под канделябром с зажжеными свечами, показывают и бьют девять. И пока слышен бой часов, во весь экран развернута записка Анны Вронскому:

«Я больна и несчастлива. Я не могу долее не видеть Вас. Приезжайте вечером в семь часов. Алексей Александрович едет в Государственный Совет и пробудет до десяти. Анна».

Снова мы видим подъезд дома Карениных, около которого стоит высокая узенькая карета, запряженная парой серых лошадей. К этому же подъезду подъезжает карета Вронского. Происходит кинематографически выразительная сцена непредусмотренной встречи Каренина и Вронского: шинель Вронского и пальто Каренина встречаются на вешалке. Это — своего рода метафора столкновения двух персонажей фильма-романа.

После того как Вронский вошел в кабинет Анны, идет большая, как я уже называл эти куски, а к т е р с к а я сцена, в которой Анна говорит о своем предчувствии смерти. В конце выражение лица Анны изменилось, ужас и волнение вдруг сменились выражением тихого и серьезного внимания. И на экране появляется чисто толстовская надпись, относящаяся к Вронскому:

«Он не мог понять значения этой перемены. Она слышала в себе движение новой жизни».

Отъезд Каренина в Москву дается в картине через ритмический грохот идущего поезда. Снова мы видим пустую площадку вагона с подрагивающими столбиками, поддерживающими крышу, и качающийся под нею фонарь. В кресле купе, как изваяние, сидит с завернутыми в плед ногами Каренин. На коленях у него лежит развернутая книга. Его лицо неподвижно и мертвенно.

А в окне вагона трижды блеснул свет от проносящихся мимо станционных фонарей.

Быть может, для развития сюжета этот кадр покажется лишним. Но, как мы уже видели, одной из основ композиции картины является мотив железной дороги. Она приносит Анне любовь и счастье и трагическую гибель в Обираловке...

После того как затихает грохот поезда, мы попадаем в уютную гостиную Облонских, где Каренин говорит Стиве и Долли об измене Анны.

В литературном сценарии, в эпизоде «Каренин у Облонских» были скомбинированы различные моменты пребывания Алексея Александровича в Москве. В частности, сюда был перенесен момент получения Карениным телеграммы Анны: «Умираю. Прошу, умоляю приехать. Умру с прощением спокойнее. Анна».

В фильме эта телеграмма «обыграна» режиссурой. Мы видим знакомую теплую лестницу в передней дома Облонских, горничную, передающую лакею телеграмму, лакея, несущего ее на серебряном подносе, и Стиву, который, взяв ее с подноса, с выражением недоумения идет на аппарат.

Этот, казалось бы, незначительный бытовой кусочек служит эмоциональной передышкой перед следующей драматической сценой.

Текст телеграммы занимает весь экран, и в темноте слышны слова Анны в бреду. Мы видим Анну, лежащую в постели; слышен голос доктора: «Дайте льду! Поскорее!..» Когда акушерка, полная пожилая женщина, идет на аппарат и закрывает объектив, мы снова попадаем в вестибюль дома Карениных. Входит Каренин с лакеем, несущим его вещи. Капитоныч сообщает Каренину, что «барыня вчера разрешилась благополучно девочкой», а подошедший камердинер Корней на вопрос Каренина о здоровье Анны отвечает: «Очень плохо, вчера был докторский съезд, и теперь доктор здесь».

И снова игра вещей, когда Каренин заглядывает на вешалку, на которой рядом с пальто доктора

висит военная шинель Вронского; затем Капитоныч вешает пальто Каренина рядом с шинелью Вронского.

Вспоминаю, что, когда я в свое время рассказывал С. М. Эйзенштейну об этом языке вещей, он восхищался кинематографичностью образной системы Толстого. И еще одно место в «Анне Карениной» восхищало с этой точки зрения Эйзенштейна, но об этом я расскажу ниже.

Кульминацией четвертой части является момент, когда Каренин подает Вронскому руку, а доктор склоняется над Анной, вновь охваченной страданиями и просящей «Дайте мне морфину, доктор! О, боже мой!»

Пятая часть — самая короткая в фильме. Она также начинается толстовскими словами:

«Родильная горячка, в которой, по утверждению врачей, из 100 было 99 шансов, что кончится смертью, кончилась выздоровлением Анны».

Снова по лестнице вестибюля дома Карениных взбегает, никого и ничего не видя перед собой, Вронский. Кабинет Анны на этот раз залит солнцем. Анна сидит на кушетке в сером халате с раскрытой книгой на коленях. Ее черные волосы коротко острижены, она — в чепчике.

Эта картина полна счастья влюбленных. Только в конце в словах Анны звучит горечь: «Ах, зачем я не умерла. Лучше бы было». В эти минуты Анна думает о том, что же решил Каренин.

Надпись сообщает, что Вронский вышел в отставку, Анна вместе с ним уехала за границу. Алексей Александрович остался один с сыном.

И вновь вступает в свои права Лидия Ивановна, которая поднимается по лестнице вестибюля дома Карениных.

Психологической кульминацией диалога Лидии Ивановны и Каренина служат слова «Силы человеческие имеют предел, графиня» и конец фразы Лидии Ивановны: «Теперь я приступаю к делу. Я иду к Сереже».

Мы видим на первом плане Сережу, который спиной к аппарату улегся грудью на стол и старательно рисует на большом листе бумаги. Едва успевшему встать испуганному ребенку Лидия Ивановна торжественным голосом говорит зловещие слова: «Сережа, ангел мой. Отец твой святой, а мать твоя умерла!»

Начинается шестая часть. Звучит музыка, на которой возникает надпись:

«Через полгода Анна и Вронский вернулись в Петербург».

В своей первой половине шестая часть посвящена теме матери и сына, Анне и Сереже.

Прежде чем мы непосредственно увидим самое свидание, перед нами возникает пустынная аллея Летнего сада с черными уходящими вдаль стволами лип, с белыми статуями между ними и колеблющимися узорными тенями на широкой усыпанной песком дорожке.

На переднем плане на скамейке сидит Анна. Перед ней проходят дети. Вот няня ведет за руку маленького мальчика, чем-то похожего на Сережу. Анна видит этого мальчика, ей кажется, что это Сережа. Она даже обгоняет няню с ребенком. И только убедившись в своей ошибке, разочарованная, выходит из Летнего сада.

Следует немаловажная сцена у прилавка игрушечного магазина. Анна покупает игрушки и особо указывает на серую в яблоках лошадку.

Такова прелюдия будущего свидания Анны с сыном. Помню, как мы жалели, что этого нельзя было показать в театре. Нельзя было показать в театре и Анну, сидящую у окна комнаты в гостинице, когда она держит в руках маленький медальон, в который вставлена фотография улыбающегося еще совсем маленького Сережи. Ей хочется посмотреть фотографии Сережи, находящиеся в альбоме. Она вынимает одну за другой карточки и раскладывает их на столе. В раскрытом альбоме осталась одна, последняя и лучшая карточка Сережи, та самая, которую она когда-то показывала Долли в Москве. Анна никак не может вынуть эту карточку. Тогда она берет лежащую рядом карточку Вронского и ею выталкивает карточку Сережи. Это столкновение двух карточек С. Эйзенштейн считал проявлением «кинематографического» мышления Толстого. Карточки говорят больше, чем могла бы сказать любая сцена, любой диалог.

Комната Сережи. Вечер. Слабый свет свечи. Сережа говорит своему учителю Василию Лукичу о том, что завтра день его рождения и что он молился об одной вещи, о которой он не может сказать, так как это секрет и он откроет его, когда задуманное сбудется.

Василий Лукич гасит свечу. Наступает раннее утро. Сквозь стекло входной двери вестибюля мы видим Анну в пальто и шляпе с густой вуалью, опущенной на лицо. Следует волнующая сцена Анны со слугами, и, наконец, от аппарата к стоящей в глубине детской кроватке неслышным шагом идет Анна: подойдя, наклоняется над кроватью.

Склонилась над спящим сыном Анна. Вот он проснулся. И апофеоз материнства — одно из самых замечательных изображений материнского чувства во всей мировой литературе.

Из двери, ведущей в кабинет Каренина, показывается он сам, одетый во фрак с двумя звездами.

Теперь Каренин, проходящий по кабинету Анны, перебивает своими кадрами линию свидания матери и сына. Вот Каренин показывается в дверях дет-

ской навстречу Анне, которая быстрым движением опускает вуаль и почти выбегает из комнаты.

В конце всего этого потрясающего эпизода мы видим Анну, которая сидит в карете, закрыв лицо руками и низко опустив голову. За окном кареты бегут дома петербургской улицы. Анна плачет, а на коленях у нее лежит забытый пакет с игрушками, и из прорвавшейся бумаги высовывается голова серой в яблоках лошадки.

Начинает звучать музыка итальянской оперы. Надпись сообщает:

«В этот вечер весь петербургский свет слушал в опере знаменитую Патти».

Для таких режиссеров, как Пудовкин и Доллер, все большие картины светской жизни в Москве и Петербурге представляли исключительный интерес, так как давали им возможность сочетать сатирический талант с умением блестяще компоновать массовые сцены и группы. Можно только пожалеть, что в ту пору, когда сочинялся режиссерский сценарий «Анны Карениной», цвет и краски на экране еще только начинали завоевывать свое место среди других средств киновыразительности.

Но вернемся в зал оперного театра, где сейчас поют итальянские артисты.

Под звуки сложной колоратурной арии (ведь это поет Патти!) аппарат панорамой скользит по первым рядам переполненного партера. Чередуются военные мундиры и открытые фраки. Бинокли направлены на сцену. Аппарат снимает ложи бенуара. Мы видим ложу старой графини Вронской, ложу Бетси Тверской, а затем ложу Картасовой. Пуста только одна ложа. Но вот по партеру словно проходит волна — все головы поворачиваются в сторону этой ложи, в ней появляется во всем блеске своей поразительной красоты Анна. Картасова немедленно пересаживается со своего места подальше от Анны.

Надпись на экране:

«Появиться в театре значило для Анны не только признать свое положение погибшей женщины, но и бросить вызов «свету».

Пока Картасова не начала свою борьбу с Анной, идет маленький эпизод с приездом опоздавшего на первый акт Вронского. До сих пор мы видели его в военном мундире, теперь он во фраке, и молодой генерал в аксельбантах говорит ему: «Как в тебе мало осталось военного. Дипломат, артист, вот этакое что-то». Внимание Вронского обращено к ложам. Он понимает, что приезд Анны в театр может вызвать какой-нибудь эксцесс. И действительно, Картасова со злобным лицом громко говорит, так чтобы слышали окружающие, оскорбительную фразу по адресу Анны: «Позорно сидеть рядом с этой женщиной!»

Аппарат стремительно фиксирует и бледную Анну и лица многих представителей большого света, различно реагирующих на скандал.

В глубине ложи Анны показался вошедший Вронский; происходит крохотный диалог, в котором слова ничего не говорят, а важен лишь подтекст. Когда Анна говорит, что князь Яшвин находит, будто «Патти поет слишком громко», она теряет самообладание и выходит из ложи. Вронский следует за ней.

Очень быстрое затемнение. Театр сменяется комнатой гостиницы. Анна сидит в том же наряде, в котором была в театре. Перед ней, закрывая треть кадра, широкая спина Вронского. Их разговор — это молнии приближающейся грозы. Это первое испытание любви. Вот Анна, опустив голову, говорит: «Если бы ты любил меня...» И ответ Вронского: «К чему тут вопрос о любви?» И снова слова Анны: «Да, если бы ты любил меня, как я, если бы ты мучился, как я...», и на лице ее выражение испуга.

И вот седьмая, финальная часть неосуществленного фильма.

Мы в последний раз переступаем порог гостиной дома Облонских, в которой в первой части видели Анну, окруженную детьми Стивы и Долли. Дети в гостиной и на этот раз. Взволнованная и ожидающая прихода Анны, Долли говорит гувернантке: «Мисс Гулль, уведите детей, пожалуйста, в детскую и поскорей!»

По лестнице подымаются Анна и Долли. Мисс Гулль, провожая оглядывающихся детей, осторожно и тщательно закрывает за собой дверь, и эта закрытая дверь некоторое время остается в кадре.

В большом женском разговоре Анны и Долли есть замечательные слова Анны о создавшемся в ее жизни трагическом тупике:

«Ты пойми, что я люблю, кажется ровно, но обоих больше себя, два существа: Сережу и Алексея. Только эти два существа я люблю. И одно исключает другое. Я не могу их соединить, а это мне одно нужно. А если этого нет, то все равно, все равно. И как-нибудь кончится...»

Так возникает тема развода, которого должен добиться Стива у Каренина.

Аппарат переносит нас в Петербург, в кабинет Каренина, который сидит за большим письменным столом, а на кресле против него — Стива.

Напрасно Облонский пытается уговорить Каренина. На его лице застыло мертвенное выражение. Каждый довод Стивы встречает ханжеский ответ, как будто продиктованный Лидией Ивановной. А в конце Каренин встает бледный, с трясущейся челюстью и пискливым голосом кричит: «Я прошу... прошу Вас прекратить этот разговор...»

В Художественном театре после свидания Анны с Сережей мы больше Сережу не видели. А в фильме мы видим его возвращающимся с прогулки. На лестнице, по которой спускается Стива, встречаются дядя и племянник. Стива задает Сереже вопрос: «А ты помнишь мать?» Прежде чем Сережа ответил, в вестибюль вошла графиня Лидия Ивановна, и аппарат стал следить за ней. Как будто под ее влиянием Сережа отвечает: «Нет, не помню...» Между Лидией Ивановной, Сережей и Стивой совершается скрытая борьба. Стоит нахмуренный и о чем-то думающий Сережа и взглядывает вниз в вестибюль, откуда только что ушел Стива. Лидия Ивановна, поймавшая взгляд Сережи, часто и ласково кивая головой, сладко улыбается.

Мы снова в Москве, в комнате Анны. На столе у раскрытого окна, в которое видно яркое летнее небо с далекими неподвижными белыми облаками, стоит огромный букет белой и лиловой сирени. На переднем плане два раскрытых дорожных сундука с уложенными и приготовленными к укладке платьями.

Аппарат внимательно следит за Анной. Она сидит на низком кресле и тяжелым, мрачным, невидящим взглядом смотрит перед собой. Вдруг она вздрагивает, услышав что-то, быстро встает, идет к окну и, отстранив мешающую портьеру, придерживая ее рукой, смотрит вниз на улицу.

Аппарат снимает сверху улицу, остановившуюся у подъезда запряженную парой коляску и выходящего из нее в штатском платье Вронского. Анна подходит к зеркалу и всматривается в свое отражение.

По гостиной, смежной с комнатой Анны, идет Вронский с шляпой и перчатками. Вот он скрылся из кадра и через мгновение возвращается уже без шляпы и перчаток. Он задерживается у двери, ведущей в комнату Анны, и после короткого колебания открывает ее.

Идет очень большая, как мы называли в таких случаях, актерская сцена. Это разговор Анны и Вронского, начинающийся почти идиллически. Анна говорит, что ей захотелось уехать в деревню, и Вронский доволен этим решением. Но когда он говорит, что ему надо быть у матушки, лицо Анны резко меняется. Мрачный и злой блеск появляется в ее глазах. «Мне все равно, — говорит она, — что думает твоя мать, и как она хочет женить тебя». Жесткий и жестокий кусок кончается словами Вронского, сказанными суровым голосом: «Я повторяю свою просьбу не говорить неуважительно о матери, которую я уважаю».

Появившийся в дверях лакей просит расписку о телеграмме, и таким образом Анна узнает о телеграмме Стивы.

Во весь экран появляется ее текст:

«Пока ничего не мог добиться. Надежды мало, но я сделаю все возможное и невозможное».

Новый, еще более колючий кусок разговора, который заканчивается примирением. Но надпись предупреждает:

«Примирение было временным. После новой ссоры Вронский провел весь день вне дома. Анна ждала его, и, уходя вечером в свою комнату, загадала себе: «Если он придет ко мне, то значит, он еще любит. Если же нет, то, значит, все кончено».

Начинаются последние страницы киноистории гибели Анны.

Мы снова в ее комнате. Поздний вечер. Свет только от лампы, прикрытой абажуром. На столе перед окном, за которым видно черное ночное небо, стоит по-прежнему букет сирени. Комната некоторое время пуста. Слышен отдаленный звонок, и в кадр входит Анна в широком ночном пеньюаре, она прислушивается.

Сейчас же после звонка начинается музыка, которая не прекращается до конца фильма. Это финал Шестой симфонии Чайковского.

Повторяется, но с иным концом, возвращение Вронского. Он, как и в прошлый раз, останавливается у двери в комнату Анны, но теперь не входит к ней. Анна стоит с другой стороны у закрытой двери. Лицо ее бледно, и губы дрожат.

Звучит музыка Чайковского. Анна лежит на постели поверх откинутого, приготовленного к ночи одеяла.

Идет большая ночная сцена, которую режиссура разработала во всех подробностях.

В подсвечнике вытянутым вздрагивающим пламенем догорает свеча. Голова Анны, откинутая на подушку, неподвижна, глаза ее закрыты. После паузы она медленно открывает глаза и смотрит, не меняя положения головы, в потолок над собою.

Камера показывает нам угол потолка, который видит Анна. Тяжелый лепной карниз освещен идущим снизу светом, часть его захвачена тенью от ширмы. Вдруг тень заколебалась, вытянулась, покрыла весь карниз, другие тени с другой стороны рванулись ей навстречу, снова сбежали и снова надвинулись. Падает фитиль догоревшей свечи и гаснет.

Смутно видно в темноте, как Анна ищет спички и зажигает новую свечу, освещая неверным, дрожащим светом свое лицо. Потом вдруг поднимается, берет свечу из подсвечника и выходит из кадра.

В театре, конечно, всего этого нельзя было передать. В кино же мы видим, как Анна со свечой в руке быстро выходит в гостиную, приближается к двери кабинета Вронского и медленно открывает ее.

Вронский спит на диване, придвинутом к стене с висящим на ней большим потретом Александра II. Полоса лунного света и отчетливо видные тени от переплетов окна ложатся на пол, диван и часть стены.

Анна подходит к спящему Вронскому и, сверху освещая его лицо, смотрит на него. Теперь, когда он спал, она любила его так, что при виде его не могла удержать слез нежности.

Вронский пошевелился во сне. Тень от руки Анны, заслонившей свечу, надвинулась на его лицо. Анна уходит. В кадре спящий Вронский, портрет над ним и полоса лунного света. Музыка продолжается.

Анна в своей комнате. Она выпила снотворное и, не потушив свечи, ложится на постель, пряча лицо в подушку.

Снова утро. В раскрытое окно комнаты Анны видно утреннее небо с далекими, неподвижными, легкими облаками. Косой луч раннего солнца ложится на стол и стоящий на нем букет сирени. Музыка прерывается.

Анна сидит у зеркала. Глядя на свое отражение, она неуверенными движениями дрожащих рук поправляет сбившиеся локоны. Вдруг, услышав что-то, вздрагивает и отходит от зеркала.

Кино имеет возможность в этом месте дать параллельное движение событий. Основное внимание устремлено на переживания Анны.

Через гостиную, не взглянув на дверь Анны, уходит Вронский, пробегает лакей с забытыми перчатками.

Анна приближается к окну, и сверху видно, как к сидящему в открытой коляске Вронскому подходит лакей и передает перчатки. Вронский, приняв обычную позу, закинув ногу на ногу и не взглянув наверх, на окно Анны, отдает приказание кучеру. Коляска отъезжает.

Когда в дверях появляется камердинер Вронского и Анна узнает, что «его сиятельство поехал в конюшни», она пишет записку, текст которой опять-таки занимает весь экран:

«Я виновата. Вернись домой. Надо объясниться. Умоляю, приезжай. Мне страшно одной».

Фарфоровые часы с улыбающимися пастушком и пастушкой показывают двенадцать. Теперь они будут отмечать время, которое пройдет после посылки записки.

Следует небольшой эпизод с дочкой Анны и Вронского, девочкой, немногим старше одного года. Анна берет у дочки стеклянную пробку и начинает вертеть ее, веселя ребенка. Но улыбка и движение бровью, которые сделала девочка, так живо напомнили Анне Вронского, что, удерживая рыдания, она поспешно встала и отошла.

Все беспокойнее и беспокойнее становится Анна. Вот она узнала, что Вронский уехал на Нижегородскую дорогу в Обираловку к матери, и Анна посылает ту же записку в деревню графини Вронской. Вот ее безнадежный вопрос к Аннушке: «Милая, что мне делать?»

И когда Анна сквозь рыдания сказала: «Я одна, совсем одна!», снова начинается музыка — продолжение Шестой симфонии.

Наплывают один за другим чередующиеся кадры фарфоровых часов с улыбающимися пастушком и пастушкой. Вот они уже показывают на циферблате цифру шесть. Полоса света от вечернего низкого солнца лежит на полу и на стене комнаты Анны.

Анна с камердинером едет на Нижегородский вокзал. Начинается путь в Обираловку.

Еще в темноте, примешиваясь к музыке, слышится ритмический стук колес идущего поезда. Открытое окно вагона, ветер раздувает занавеску, и за окном пролетающие темные деревья и телеграфные столбы пересекают почти неподвижную, освещенную солнцем равнину.

У открытого окна, прижавшись спиной к углу дивана и не глядя в окно, сидит Анна. Голова ее опущена, она смотрит на свои руки, неподвижно лежащие на коленях.

Продолжается музыка. Мы видим наплывом террасу загородного дома графини Вронской. В глубине — освещенная солнцем группа разговаривающих людей: Вронский, его мать и молодая княжна Сорокина со своей матерью. Приходит Михайло и передает Вронскому записку Анны. Положив записку на перила, Вронский быстро и небрежно пишет карандашом, вкладывает бумагу обратно в конверт и возвращает Михайле. Продолжается музыка.

Из затемнения приближающаяся и останавливающаяся надпись:

«Станция Обираловка».

И, как в начале фильма, у двери станционного помещения стоит жандарм, похожий на Александра II.

С красным дорожным мешочком в руках сходит с площадки вагона и идет по платформе Анна.

Мимо нее и мешая ей идут артельщики, какие-то молодые люди в шляпах, начальник станции.

Идет увидевший Анну веселый Михайло, он подает ей записку.

Под словами «мне страшно одной» — небрежная приписка Вронского: «Очень жалею, что записка не застала меня. Я буду в десять часов».

Дрожащей рукой втолкнула Анна записку в сумочку, оставив часть ее неспрятанной, и отпустила Михайлу.

Теперь она одна. Биение сердца мешает ей дышать. Она думает: «Боже мой, куда же?»

Снова возникает фигура неподвижного жандарма, похожего на Александра II. Это как бы точка предыдущего эпизода.

Теперь аппарат устремился на Анну. Она вдруг двинулась, прошла мимо мальчика — продавца кваса, пошла к краю платформы и остановилась. Вдали виден приближающийся товарный поезд.

Анна смотрит на поезд. Под равномерное пыхтение паровика, быстрым, легким шагом, придерживая юбку, она спускается по ступенькам, ведущим к рельсам, и останавливается у самых путей. Она ждет, склонив голову, и вдруг поворачивает лицо к подходящему поезду.

Проходят кадры идущего поезда, и между ними мы видим страшное лицо Анны и резкое движение, которым она бросается вперед.

Что-то темное мелькнуло и закрылось огромным катящимся чугунным колесом. Грохот поезда почти заглушил непрекращающуюся музыку.

На шпалы, засыпанные песком, смешанным с углем, упала сумочка Анны с почти выпавшей из нее запиской.

Мелькают тени колес. Под их затихающий грохот идет медленный наплыв. Во весь экран смятая записка, торчащая из сумочки, — и видны слова: «Мне страшно одной».

Затихает грохот. Вступает музыка.

Бегущий по платформе народ.

Выкрики: «Что? Где? Бросился! Задавило!»

Человек с холодным чиновничьим лицом говорит: «Женщина какая-то».

Раздвигая бегущую публику, деловито шагает жандарм. За ним спешит начальник станции.

И на затемнении мы слышим заключительные аккорды Шестой симфонии.

Итак, кончился фильм...

Мне, как автору литературного сценария, хочется с благодарностью вспомнить замечательных мастеров советской кинематографии — страстного художника Пудовкина и человека безупречного вкуса Доллера, которые создали режиссерскую партитуру толстовского романа.

Я закрываю неказистую папку, в которой заключена эта рукопись, и думаю: как много еще увидели бы мы интереснейших подробностей, если бы режиссерский сценарий превратился в фильм. Ведь работа над картиной, конечно, предполагает творчество и во время съемочного периода.

Но и то, что оставили нам в режиссерском сценарии фильма Пудовкин и Доллер, является большой творческой ценностью.

Путеводитель по ЦГАЛИ

Вышел из печати «Путеводитель» по Центральному государственному архиву литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ). В нем дано описание личных архивов многих деятелей советской кинематографии, а также деятелей театра, музыки, изобразительного искусства, архитектуры, цирка и описание хранящихся в этом архиве фондов различных государственных учреждений и общественных организаций. «Путеводитель» содержит справочно-биографические сведения о деятелях киноискусства. Он рассчитан на научных работников—киноведов, студентов ВГИКа и всех работающих в области изучения истории дореволюционной и советской кинематографии. «Путеводитель» ставит своей целью ввести в научный оборот новые документальные материалы по истории кинематографии и тем самым помочь осуществлению больших задач, стоящих перед советским киноведением.

Значительное место в «Путеводителе» уделено описанию материалов по истории русской и советской кинематографии. В первую очередь среди них надо назвать фонд С. Эйзенштейна, который сейчас в основной своей массе сосредоточен в ЦГАЛИ. В документах этого фонда отражен весь творческий путь выдающегося советского кинорежиссера от его первых театральных работ до «Ивана Грозного». Интересно отметить, что фонд С. Эйзенштейна по своему объему является одним из крупнейших (около 15 000 документов) и в этом отношении может быть сравнен только с фондами В. Мейерхольда или А. Южина, тоже хранящимися в ЦГАЛИ.

В «Путеводителе» описаны также материалы В. Пудовкина и А. Довженко (архив которого начал поступать в ЦГАЛИ).

Из других материалов следует назвать фонды Я. Протазанова, И. Савченко, Д. Вертова, М. Ромма.

В «Путеводителе» дано описание фондов кинодраматургов Н. Зархи, Г. Гребнера, В. Недоброво, Е. Габриловича и других.

Описана также большая коллекция по истории советского кино, собранная Г. Болтянским, а также хотя и маленький, но содержательный фонд А. Ханжонкова.

В «Путеводитель» включены сведения фонда Госкино, Госкиноиздата, а также материалы киносекции Государственной академии художественных наук.

Материалы по истории кино имеются также в фондах композиторов (И. Дунаевского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Д. Кабалевского, В. Шеншина, Л. Половинкина и других), в фондах актеров (Б. Чиркова, А. Зражевского, И. Скуратова и других), а также в фондах художников.

«Путеводитель» подготовлен к печати коллективом научных сотрудников ЦГАЛИ под редакцией доктора искусствоведения Ю. Дмитриева; составители аннотаций о кинематографических фондах Ю. Красовский, Н. Яценко, В. Колеченкова. Объем I тома «Путеводителя» ЦГАЛИ — 28 печатных листов.



Г. Широков

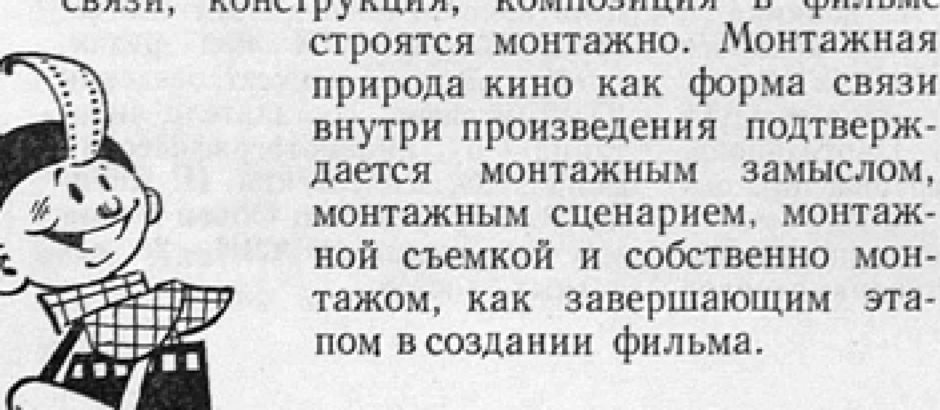
Беседа о монтаже

Можно сказать, что первым кинолюбителем, который совмещал в одном лице сценариста, режиссера и оператора, был в конце прошлого столетия Луи Люмьер. Правда, сейчас в любительских киностудиях имеются свои режиссеры, операторы, сценаристы. Но прелесть самодеятельного кинематографа состоит как раз в том, что каждый кинолюбитель в этом великом искусстве постигает все сам.

Итак, от Люмьера до наших дней, от однокадрового фильма Люмьера до сложнейших монтажных решений сегодняшнего киноискусства. Таков путь, который проделывает каждый кинолюбитель. Так постигает каждый из них язык кинематографа, все богатства его выразительных средств, в том числе так называемый монтаж.

Что же такое монтаж? Монтаж — это сцепление, соединение и взаимодействие кинокадров. Но это не только сборка картины. Сборка и склейка есть всего лишь технический момент в создании фильма. А монтаж — это могучее выразительное средство киноискусства, средство, помогающее ясному выражению содержания произведения.

Монтаж лежит в самой природе киноискусства, в чем легко убедиться, так как все связи, конструкция, композиция в фильме строятся монтажно. Монтажная природа кино как форма связи внутри произведения подтверждается монтажным замыслом, монтажным сценарием, монтажной съемкой и собственно монтажом, как завершающим этапом в создании фильма.







МОНТАЖНЫЙ ЗАМЫСЕЛ ФИЛЬМА

Без плана, или точнее без сценария, без авторского замысла нельзя снять фильм. Но уже первая задумка, первое намерение рождаются в голове автора в виде пусть еще не четких, но зримых, определенно сменяющих друг друга картин и событий. Именно в таком сценарии обязательно заложен уже и способ изложения, монтажный замысел фильма, его конструкция, его композиция — со всеми жанровыми особенностями.

Это может быть фильм, задуманный как очерк, или фильм-кинопутешествие, или кинодневник, или кинообозрение, или шутка, сатира, репортаж и т. д. И каждый раз монтажный замысел будет подчинен содержанию, главной, основной мысли, и будет выражать это содержание.

Конструкция и объем фильма-путешествия, например, определяется уже в разработке на бумаге, а потом во время съемки, как определенное намерение выразить свои наблюдения и впечатления и изложить их в том порядке, как совершались, скажем, прогулка по реке или штурм альпинистами неприступной горы.

Кинодневник экспедиции может быть решен таким монтажным построением, при котором события и эпизоды в фильме будут соответствовать движению экспедиции во времени и тем записям дневника, которые в виде надписей, титров соединят эпизоды между собой.

Очень часто именно временное расположение материала определяет собой монтажный строй всего фильма и его композицию.

«От утра до вечера». «Один день в детских яслях». «День отдыха». «Утро на реке». «После захода солнца на улицах столицы» и т. д.

Но вот перед нами событие — первомайская демонстрация. Эта тема может быть выражена различно, но подчинена она будет той главной мысли, которую хочет выразить автор. К примеру, «мой сын со мной на демонстрации», «мой завод во главе районной колонны». Может быть взят и более широкий охват этого праздничного дня от утра до вечера. Это сборы, путь до Красной площади по улицам столицы, вечер, гулянье, ночные огни.

И каждый раз та или иная главная мысль подчинит себе и монтажный замысел и способ выражения.

Или вот еще пример. Кинолюбитель каждую неделю, пока воздвигается то или иное здание, приезжает с киноаппаратом и снимает только один кадр стройки. Такое длительное кинонаблюдение могло бы завершиться в монтаже удивительным событием—рождением на экране всего здания. Здесь монтажный замысел определяет собой и прием съемки и решение, но он также подчинен содержанию. А в данном случае содержанием явится сама стройка.

Вне авторской задумки, вне монтажного или сценарного плана не может быть успеха в любительской киносъемке, какие бы цели ни ставил перед собой автор.

Однако сценарий любительского фильма — это специальная тема, и она не является предметом данной беседы.

МОНТАЖНЫЕ СОЕДИНЕНИЯ

Подобно тому как литературные произведения делятся на главы, а главы на абзацы, абзацы на фразы, подобно тому как в театре пьеса делится на акты, акты на сцены, сцены на явления, монтажное построение кинокартины делится на крупные драматургические эпизоды, эпизоды делятся на сцены, сцены на монтажные кадры.

Единицей монтажа в кино является кадр, то есть кусок пленки, непрерывно снятый с одной неподвижной или движущейся точки. Это изначальная и конечная единица монтажа.

Распространенным приемом монтажа является использование меняющейся крупности планов. От дальнего через средний и крупный к детали и обратно. Этот прием широко применим, и о разбивке на такие планы при съемке и монтаже уже рассказывалось в предыдущих беседах, что освобождает нас от необходимости повторяться. Хочется только отметить, что приближенный показ человека давно известен также в фотографии и живописи, но только кинематограф придал такое большое значение и содержание человеческому лицу, глазам, рукам, а также окружающим человека вещам на экране.

Так же как крупный план, дальний план завоевал себе место в практике кино тоже лишь постепенно. Дальние планы необходимы для показа природы и массовых сцен, для раскрытия взаимоотношений человека с окружающей средой.

Конечно, можно снять фильм, который будет состоять из одного только кадра, когда в этом есть прямая необходимость, как, скажем, необходимость запечатлеть непрерывность производимого эксперимента.

Но вообще задачу монтажного решения отдельного эпизода или фильма в целом составляет разбивка на планы, монтажная раскадровка, выделение главного, использование в нужном месте отдельной выразительной детали.

Кино — динамическое искусство, его основа и природа — движение. И поэтому таким распространенным приемом является монтаж на движении. Движение соединяет кадры, связывает их более плавно и отчетливо. Кадры разной крупности соединяются в монтаже на окончании и на начале движения, но соединяются и на продолжении одного и того же движения из кадра в кадр.

Но монтаж на движении обязывает создателей фильма как в съемке, так и в монтаже соблюдать направление движения и нужный его темп.

Вот пример —в кадре автомобиль, мчащийся по дороге слева направо (рис. I).

Следующие за ним кадры в монтаже должны иметь направление движения тоже слева

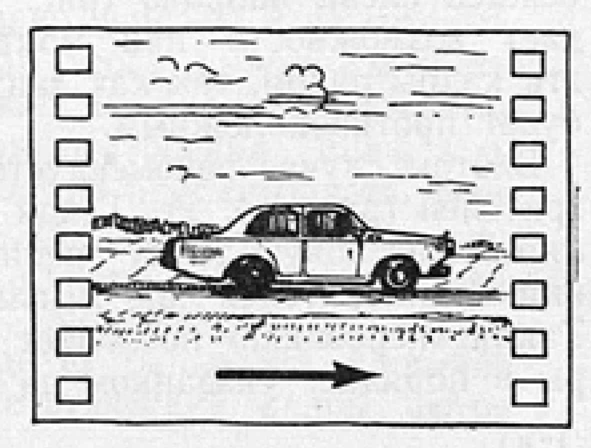
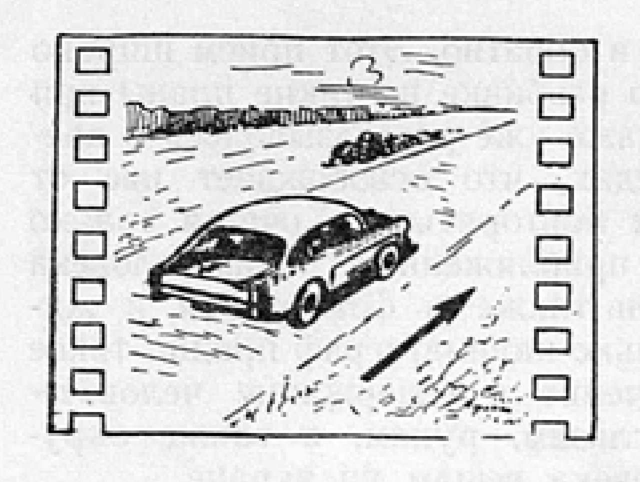
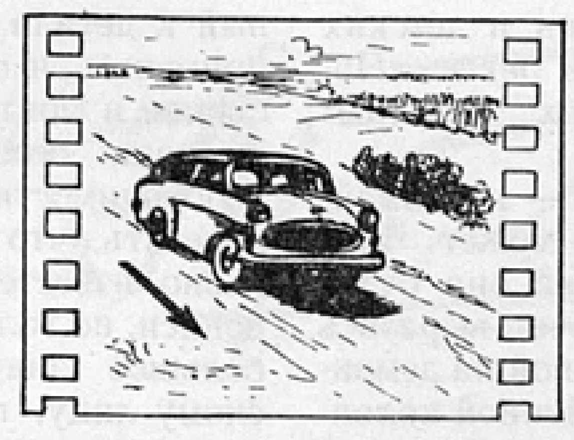
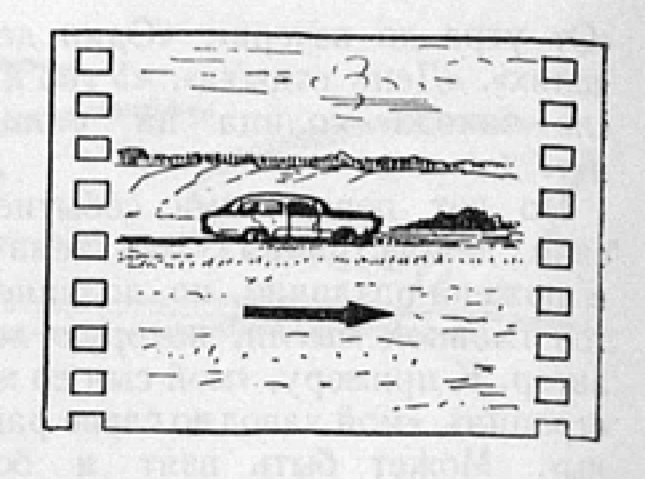


Рис. 1


Рис. II


Рис. III


Рис. IV

направо (рис. II, III, IV), хотя могут быть построены по диагонали и по горизонтали. Это элементарно, но необходимо знать.

Но вот более сложный пример. Идет съемка конькобежных соревнований. Мы изобразим план стадиона сверху (рис. V).

рравдать все монтажные переходы в данном примере монтажа.

В данном же примере при съемке конькобежцев внутри ледяной дорожки мы имеем возможность движением камеры продолжить движение конькобежцев. Это будет то, что

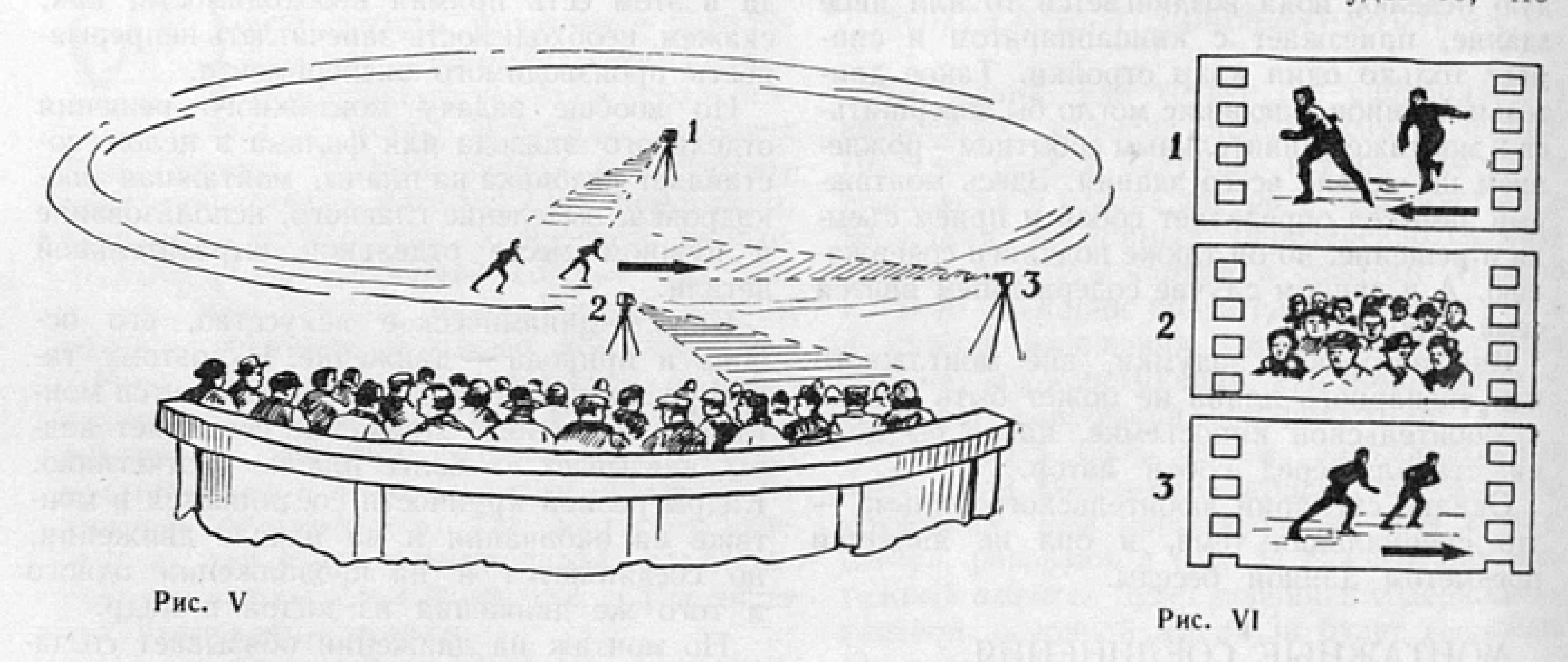


Рис. V

Рис. VI

Если снимать конькобежцев с первой точки, расположенной внутри ледяной дорожки, то мы получим движение конькобежцев справа налево (рис. VI, *1*).

Снимая с противоположной точки — от зрителей, мы получили уже движение конькобежцев слева направо (рис. VI, *3*), что не дает возможности при монтаже поставить эти кадры рядом, так как движение в кадрах будет противоположным.

В этом случае рекомендуется снять самих зрителей (рис. VI, *2*). Такой кадр со зрителями дает новую точку зрения — точку зрения самих зрителей как бы глазами зрителей. Такая «перебивка» позволяет соединять кадры в порядке, указанном на рис. VI, и оп-

называется панорамой, — кадр станет динамичнее и выразительнее.

В кинематографии наших дней широкое распространение получила съемка с движения, то есть панорамы, наезды, отъезды по отношению к предмету съемки.

Такая форма съемки действия при помощи движения камеры, когда меняются направления съемки и крупность планов, получила наименование внутрикадрового монтажа.

В современной кинематографии такое движение камеры применяется весьма часто и разнообразно. Подобные съемки с движения широко применяются в видовых картинах, географических фильмах. Панорама значительно расширяет пространство кадра и может

придать изображению бо́льшую выразительность.

Правда, движение камеры как способ монтажа, как прием соединения и связки планов разной крупности обязывает и оператора и режиссера строго соблюдать и учитывать направление движения при съемке как самой камеры, так и движения внутри кадра.

Большим завоеванием в развитии монтажной формы был прием так называемого «параллельного монтажа». Он дает возможность показывать одновременные события, происходящие в разных местах, подчеркивать сходство или контраст разных явлений.

Вот, к примеру, снимается экскурсия по морю на пароходе. Монтажная разработка параллельного действия позволит вести кинорассказ, широко охватывающий разные события. Съемки капитанской рубки, котельной, машинного отделения, пассажиров на верхней палубе, встречных парусников, чаек в воздухе могут быть связаны в единый образ путешествия.

Или, скажем, идет уборка в поле. На небе появились тучи. Они собрались в грозные предвестники дождя. Наконец, пошел дождь. Дождь не приостановил работу в поле, но разогнал людей на колхозном рынке, одновременно заставил ребят в школе закрыть окна, сторожевых собак забиться в будки, отару овец укрыться под навес. Идет уборка в поле. Идет дождь. И это все, совершающееся одновременно, при соответствующем монтаже широко покажет в сопоставлениях и столкновениях такое явление, как дождь.

Еще пример. Обеденный перерыв на заводе. Это событие можно снимать в цехах, в столовой, у проходной, на спортивной площадке, где идет игра, в клубе, в библиотеке... В широком охвате явлений многоглазый объектив может увидеть очень многое, а в монтаже автор соединит на экране все это в целый, единый кусок жизни, обогащенный подробностями, деталями, наблюдениями.

Таковы возможности монтажных соединений, монтажной разработки, монтажной съемки.

МОНТАЖ

Но вот фильм снят, проявлен, напечатан и в некоем беспорядке просмотрен на экране его создателями. Выясняется, что что-то удалось, что-то не получилось, а какие-то кадры неожиданно окрасились новым содержанием.

Первое, что необходимо после этого просмотра,— отделить несомненный брак и неудавшиеся планы. После чего расположить материал так, как он был задуман до съемки и в съемке. Это все еще только материал, материал будущего произведения, который только в монтаже приобретает свою выразительную форму.

И необходимо вновь просмотреть материал. И еще раз продумать все так, чтобы в вашем воображении целиком представилась будущая картина. Только после этого надо сесть за монтажный стол и попытаться в черновом монтаже изложить содержание будущего фильма, подчиняя все его элементы той главной мысли, которую вы вкладываете в создаваемый и рождающийся в монтаже фильм.

Но на экране вас вновь может не удовлетворить этот черновой монтажный рассказ. Придется опять взяться за бумагу и на основе материала, уже освоенного вами, написать новый сценарно-монтажный рабочий план. И, возможно, придется переставлять эпизоды, искать новые связи для выражения и подтверждения главной задачи, главной мысли.

За монтажным столом вы вновь осуществляете, монтируете этот складывающийся как выражение вашей мысли фильм. И вновь вас может не удовлетворить найденное решение. Что-то может показаться скучным и не очень интересным в развертывании фильма. Оказывается, не найден нужный темп, нужный ритм в построении вашего фильма. Просмотрев фильм много раз, можно заметить длинноты, затяжки. Подрезки в этих местах изменят в некоторой степени монтажную форму, придадут фильму нужную динамичность в движении вашей авторской мысли.

Окончательную форму монтажа картины приходится искать в многократных попытках. Иногда сам материал диктует и изменяет трактовку всего фильма.

Итак, монтаж познается в работе над фильмом, в практике, в работе с пленкой.

Но монтажу можно учиться и на готовых произведениях. Для этого нужно смотреть больше кинофильмов, научиться разбираться в их монтажном построении. Если есть возможность, то полезно просматривать, вернее, проматывать уже готовые фильмы, сделанные опытными руками, на моталке, за монтажным столом. Монтажу также можно учиться при помощи фотоаппарата. Снимайте и монтируйте статические кадры фото-

графий, снятых вами, пишите сценарии из пяти-десяти кадров для фотоочерков. Снимайте эти фотоочерки и монтируйте их, подчиняя вашей мысли, которую вы хотите вложить в это монтажное соединение отдельно снятых фотокадров. Но самое главное, не забывайте, что отдельные фотографии именно монтируются, подчиняясь мысли, которую вам хочется выразить в фотоочерке.

А вот и примерные темы таких фотоочерков: «Деловой день в центре города», «В зоологическом саду», «Конец работы», «Рыбалка», «Мой сын растет» и т. д.

Монтаж, повторяем, есть сцепление, соединение и взаимодействие кадров, подчиненных мысли художника, создателя фильма. Это есть специфический способ познания мира, способ отражения окружающей нас действительности, это активный и часто решающий фактор в раскрытии содержания фильма.

Монтаж — мощное выразительное средство в руках и профессионала, опытного монтажера, и начинающего кинематографиста.

Где бы вы ни снимали — на заводе, дома, в путешествии, в колхозе, на прогулке, в лаборатории, в научно-исследовательском институте, во всех уголках нашей необъятной страны,— вы не должны забывать о монтажной стороне замысла.

В. Гракина

Сделано пионерами

Не так давно в Октябрьском зале Доме союзов юные кинозрители столицы встретились с мастерами кино.

— Кто из вас кинолюбители? — обратился к ребятам режиссер Г. Л. Рошаль.

В ответ поднялся лес рук.

— Нет, поднимите руки не те, кто просто любит кино, а те, кто умеет снимать!

Таких оказалось значительно меньше, но это были «убежденные» кинематографисты, которые уже имели на своем счету не один метр отснятой пленки.

Один за другим выходили на трибуну юные энтузиасты кино и увлеченно рассказывали о том, как в дворцах и домах пионеров, клубах, школах и интернатах они пишут сценарии, снимают, монтируют, проявляют и показывают товарищам созданные целиком своими руками фильмы, сюжеты, киножурналы.

Среди этих ребят были сценаристы, операторы, режиссеры, актеры, монтажеры — представители почти всех кинематографических профессий. Ребята не только рассказывали, они показали результаты своего труда — созданные ими фильмы.

Что только не снято в этих фильмах! Были здесь и рассказы о школе, о жизни в пионерских лагерях, о дружбе, о том, как проводят ребята свой досуг, как занимаются спортом, как помогают домашним, и о многом-многом другом.

Есть среди этих работ и хорошие и плохие. Одни сняты интересно, с выдумкой, чувствуется в них и детская непосредственность, и зоркий, наблюдательный глаз, и живое восприятие окружающего. Другие не примечательны ничем. Но во всех покоряет удивительно серьезное, вдумчивое отношение юных кинолюбителей к своему делу, завидное трудолюбие и терпение, желание овладеть всеми «тайнами» сложного и увлекательного искусства.

С каждым днем все большее и большее число ребят во всех уголках нашей страны начинает посвящать свой досуг, свои знания и энергию любимому делу — кино. Но не только количественно растут ряды молодых энтузиастов. Растет их умение, опыт, все разнообразнее становится тематика снимаемых фильмов, выше их качество.

Например, сюжеты, снимаемые юными кинолюбителями Курского Дома пионеров, регулярно появляются во «взрослом» киножурнале «Новости недели».

Созданный ребятами из республиканского Дворца пионеров Ташкента фильм «Наш дворец» с успехом демонстрировался в телевизионных программах многих городов страны и был удостоен премии на Всесоюзном смотре любительских кинофильмов, проходившем в Москве в 1959 году.

Недавно на пленуме Союза работников кинематографии Узбекистана была показана работа детской студии «Юнфильм» (при республиканской станции

юных техников) — фильм «Спутники семилетки». Эту картину снимали школьники Миша Яровинский, Толя Кличников, Хатам Садыков, Саша Светашев. Руководитель студии и постановщик фильма — страстный энтузиаст этого дела, студент 5-го курса Ташкентского педагогического института Ефим Лейтман.

«Спутники семилетки» — это увлекательная экскурсия по станции юных техников, где работают будущие конструкторы, исследователи, научные работники.

Вот в одной из комнат самые маленькие в кружке «Умелые руки» мастерят игрушки. Это ученики первых-четвертых классов. Очень еще неумелы и неопытны малыши, но как стараются они, как тщательно отделывают каждую деталь!

В соседней комнате склонились над чертежами юные авиамоделисты. Здесь уже работа посложнее — тут одним старанием не возьмешь. Нужны знания, смекалка, величайшее терпение и аккуратность. И мы видим сосредоточенные лица мальчиков и девочек, ловкие пальцы, склеивающие тонкие детали.

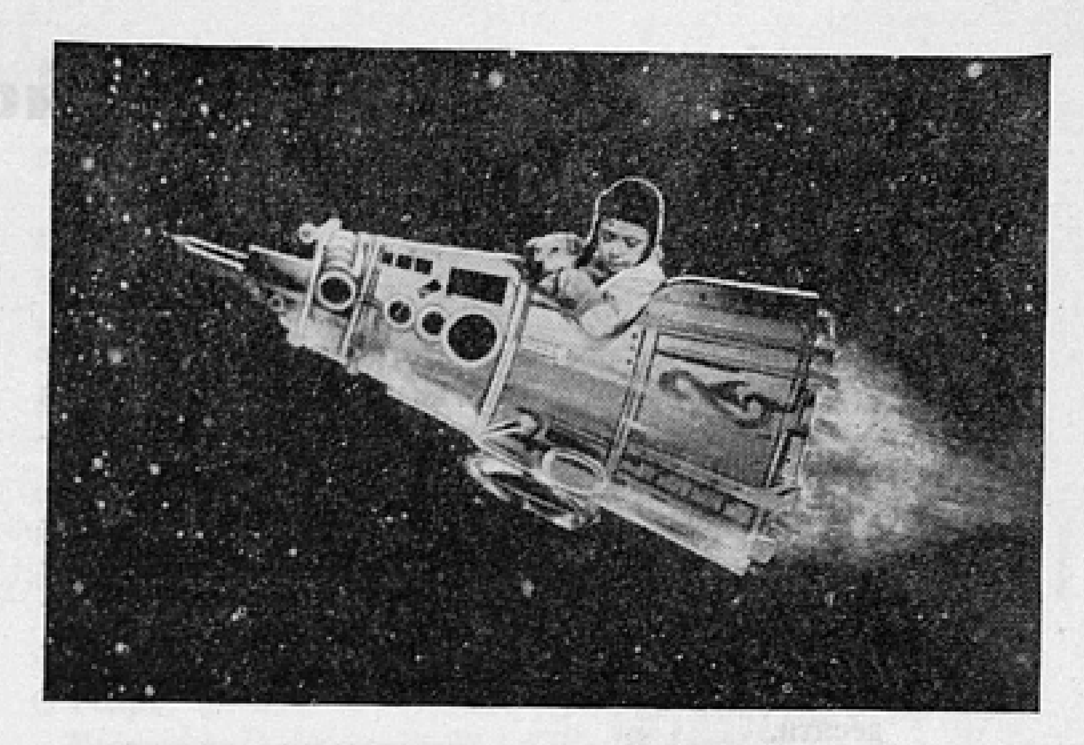
На станции самые различные кружки, в которых может найти себе занятие по душе каждый, кто любит мастерить, выдумывать, строить. Здесь все создается своими руками — и игрушки для малышей, и хрупкие изящные модели планеров и самолетов, и быстроходные катера, и модели теплоходов и кораблей, управляемые по радио, и мотороллеры, и радиоприемники, и телевизоры.

А вот однажды на улицах Ташкента появилось еще одно творение юных техников — микролитражный автомобиль. Единственное, что отличало его от настоящих машин, — это его крохотные размеры, все же остальное было настоящим. Точно соблюдая правила уличного движения, под завистливыми взглядами восхищенных мальчишек, вел машину ученик 5-го класса Марат Тулекбаев — один из ее создателей.

Но, пожалуй, самым любимым детищем юных конструкторов был созданный в радиотехническом кружке станции робот, прозванный ребятами «лунником». Он двигался, говорил, терпеливо и обстоятельно рассказывал ребятам о Луне, о работах советских покорителей космоса и о своих создателях — юных конструкторах.

Об умелых руках и неукротимой энергии ребят, об их замечательных делах и рассказывает фильм «Спутники семилетки», снятый их товарищами, такими же умелыми, упорными, трудолюбивыми.

Конечно, фильм далек от совершенства — не всегда выразителен тот или иной кадр, не везде удачны монтажные переходы. Опыт и мастерство придут — это еще впереди. Но фильм привлекает своей свежестью, непосредственностью, живым



«СПУТНИКИ СЕМИЛЕТКИ»

«авторским» отношением к материалу. Дети снимают то, что они видят, а главное — так, как видят. А взгляд у них острый, любознательный и живой. И они умеют подмечать смешные детали, находить интересные ракурсы, отбирать материал. Есть интересно снятые планы, живые, выразительные портреты.

Фильм идет в сопровождении дикторского текста, записанного на магнитную ленту, в нем использована музыка из произведений Чайковского и Рахманинова. Думается, что фильм во многом выиграл бы, если бы в отдельных кадрах звучал не голос диктора, а синхронно записанные разговоры участников фильма, работа станков и моторов, шумы и т. д. Речь диктора звучит местами чрезмерно напыщенно. Но это все легко устранимые недочеты.

В общем же фильм «Спутники семилетки» убедительно показывает, каких замечательных результатов можно достичь там, где энергия ребят, их жажда знаний, их стремление приложить к чему-нибудь свои силы умело направляется на нужное и полезное дело.

«СПУТНИКИ СЕМИЛЕТКИ»



Самодеятельное киноискусство Украины

Письмо из Киева

Самодеятельная кинематография становится все более ярким проявлением духовного развития народных масс, могучим средством их коммунистического воспитания.

В настоящее время на Украине имеется 124 самодеятельные киностудии — при домах культуры заводов, фабрик, шахт и других предприятий. Наибольшим числом самодеятельных киностудий располагает Сталинская область. Там их более пятидесяти.

Кинолюбителями Украины уже создано много произведений различных видов и жанров.

Одним из распространенных видов любительских фильмов является документальная кинопериодика — киножурналы и киногазеты.

Наибольший опыт в выпуске киногазет накопила самодеятельная киностудия «Азовстальстроевец» в г. Жданове. Об этом опыте уже подробно говорилось на страницах журнала «Искусство кино».

Сейчас по примеру «Азовстальстроя» многие заводы и предприятия создают свои киногазеты. Наряду с этим самодеятельные киностудии интенсивно работают и над созданием киножурналов. Кинолюбители Луганской ГРЭС посвятили один из журналов бригадам коммунистического труда, студия Ужгородского университета создала журнал «Университетская хроника» и т. д.

Получает распространение и такой вид документальных фильмов, как творческие портреты передовиков производства.

Труд советских людей, их быт, досуг и учеба — разные стороны нашей действительности находят все более широкое освещение в документальных киноочерках, создаваемых на самодеятельных киностудиях.

Примером содержательного и впечатляющего очерка может служить фильм киностудии Харьковского электромеханического завода «Репортаж с переднего края». В нем рассказывается об одной из первых на заводе бригад коммунистического труда во главе с Зинаидой Колесниковой. Этот очерк, получивший высокую оценку в печати, был отмечен премией на Всесоюзном фестивале любительских фильмов в Москве.

Киноочерки отражают борьбу за досрочное выполнение семилетнего плана на самых разнообразных участках широкого фронта строительства коммунизма. Метростроевцы создали фильм «Киевское метро», кинолюбители Новокраматорского машиностроительного завода — фильм «Новокраматорск», студенты Харьковского политехнического института — фильм «Мы на целине», работники Шосткинской фабрики кинопленки — очерк об освоении нового вида кинопленки на негорючей основе...

В некоторых случаях фильмы, характеризующие жизнь производства, создаются совместными усилиями самодеятельных и профессиональных киностудий. Например, на Днепропетровском заводе имени Ленина был снят фильм «Горячие сердца» (о бригаде коммунистического труда Григория Ситала) Киевской студией документальных фильмов, местной телестудией и кинолюбителями завода.

Нередки случаи, когда самодеятельные киностудии заводов и предприятий делают фильмы об опыте других организаций, не имеющих своих киностудий. Например, самодеятельная киностудия Луганского тепловозостроительного завода создала фильм «Новаторы в киносети», популяризирующий опыт передовых киномехаников области.

Самодеятельная кинематография смело вторгается еще в одну область — непосредственную пропаганду технических знаний путем изготовления учебных и инструктивных фильмов. Таковы фильмы «Керамические резцы» Львовского паровозовагоноремонтного завода, «Прокатный инструмент» — Днепропетровского завода имени Ленина, фильмы ХЭМЗа, посвященные вопросам планирования, комплексной механизации, технического прогресса.

Любительский фильм Запорожского Дома культуры, сделанный под наблюдением областного отдела здравоохранения, стал ценным учебным пособием для медработников.

Знаменательным фактом является массовое участие рабочих в разработке тем и сюжетов любительских фильмов. О всяком значительном достижении, о новых рационализаторских предложениях, о событиях в жизни цеха, о недостатках, о примерных производственниках и отстающих спешат сообщить рабочие организаторам киносъемок. В процессе съемок рабочие дают советы, вносят ценные предложения и всячески стремятся помочь снять необходимые кадры наиболее интересно, правдиво и доходчиво. Можно утверждать, что самодеятельная документальная кинематография — творчество не только узкого коллектива основных авторов филь-

ма, но плод коллективных усилий большого числа передовых людей производства.

Так обстоит дело с документально-производственными фильмами в самодеятельной кинематографии. Но это только одна из наиболее важных сторон ее творческой деятельности.

Среди произведений самодеятельной кинематографии Украины выделяется группа фильмов, посвященных истории заводов, предприятий, городов. Так, в фильме «Второе рождение завода» показана история «Днепроспецстали» начиная с момента восстановления завода после войны. Его автор рабочий И. Гоголев проводил съемки для фильма многие годы. Фильм киностудии Луганской ГРЭС «Поэма о счастье» показывает превращение глухого дореволюционного села в новый, социалистический город, расположенный подле мощной тепловой электростанции. В фильме «За честь родного города», созданном рабочими завода «Коммунар» в Запорожье, сопоставляются по контрасту днепровские пороги, дикий берег, лачуги Вознесеневки с могучим социалистическим Запорожьем, с его Днепрогэсом, заводами и благоустроенными жилыми кварталами города.

Ценны в познавательном отношении многие любительские фильмы, передающие впечатления туристов от путешествий по бесконечным просторам нашей родины и дальним странам.

О том, как замечательно проводят время студенты в своем спортивном лагере «Политехник», повествует фильм студии Львовского политехнического института. Киевский архитектор Гипроградстроя А. Салышенко снял фильмы: «Фестивальные встречи», «Вокруг Европы», «Республиканская выставка» и «Брюссельская выставка» (цветной). Доцент строительного института Приходько запечатлел на пленке свое путешествие в Китай. Один из старейших кинолюбителей Киева К. Колесников сделал фильм «Гастроли ансамбля танцев УССР по Украине в 1959 году». Киевский Дом инженеров изготовил фильм «Пионерский ансамбль в Москве». Геолог Г. Лепченко снял «Крымские очерки», а инженер киностудии А. Марковский — фильм «Горы зовут»—об альпинистском походе.

Выделяется по обилию ценных научных сведений фильм Г. Логвина «Архитектурные памятники Украины».

Охватывая многие виды и жанры кинематографического искусства, самодеятельная кинематография включила в круг своих творческих интересов также очерки и игровые фильмы. Естественно, что большая часть последних — миниатюры.

Харьковский астроном академик Николай Павлович Барабашов сделал научно-фантастический фильм «Полет на Марс» с применением комбинированных съемок.

Оригинален по замыслу и форме фильм «Осенние этюды» ялтинских строителей.

Показать тесную связь музыки и зрительных образов живой природы стремилась киевский музыкант-педагог А. Трубецкая в своем фильме «Концерт Шопена».

Интересен актерской игрой фильм любителей из университета — «Последний лист» по рассказу О'Генри.

Несколько самодеятельных студий занято экранизацией литературных произведений и пьес. Например, киностудия Мукачевского Дома культуры произвела съемки ряда сцен из пьесы «Закарпатская легенда» в исполнении местного драматического коллектива.

Даже из этого краткого и далеко не полного перечня сюжетов и тем фильмов, созданных самодеятельной кинематографией Украины, видно, что генеральной ее темой является сегодняшняя наша жизнь в ее важнейших проявлениях. Оценивая этот факт, нельзя не вспомнить высказывания В. И. Ленина в статье «О характере наших газет», где Владимир Ильич определяет круг вопросов, являющихся для советской печати основными.

«У нас мало внимания, — пишет Ленин, — к той будничной стороне внутрифабричной, внутридеревенской, внутриполковой жизни, где всего больше строится новое, где нужно все больше внимания, огласки, общественной критики, травли негодного, призыва учиться у хорошего».

«Поближе к жизни, — призывает далее Ленин, — побольше внимания к тому, как рабочая и крестьянская масса на деле строит нечто новое в своей будничной работе».

Именно коммунистическому творчеству рабоче-крестьянских масс, о котором говорил В. И. Ленин, отдают свои силы и талант сотни вышедших из самой гущи народа активистов самодеятельной кинематографии.

Г. ЖУРОВ,
кандидат искусствоведческих наук
А. ШИМОН,
режиссер самодеятельной студии ХЭМЗ

Продолжая цикл рассказов и фельетонов зарубежных литераторов о нравах буржуазной кинематографии, мы публикуем ниже новеллу итальянского писателя Альберто Моравиа, имя которого пользуется заслуженной популярностью у советских читателей.

Альберто Моравиа

Риголетта

Вы знаете Риголетту? Если нет, то я вас с ней познакомлю. Риголетта такая девушка, что как взглянешь на нее, так тебя сразу начинает разбирать смех. У нее круглая, красная, как августовская луна, физиономия, глаза на выкате, носишко приплюснутый, а рот широченный, похожий на вырез, какой делают в арбузе продавцы, чтобы показать, что он зрелый, целый лес мелко вьющихся волос откинут у Риголетты назад, будто ветер всегда дует ей в лицо, а фигура напоминает перетянутую посередине подушку, причем ноги у нее толстые и немного кривые. Родители Риголетты, имевшие неплохую фруктовую лавку на Кампо ди Фьори, воспитали ее, как синьорину. В лавке ее никогда не бывало, и, в общем, делала она то же, что и все синьорины, то есть ничего.

Вы еще, пожалуй, подумаете, что раз я так хорошо знаю Риголетту, то тут, как говорится, дело не чисто. Ничего подобного. Просто мы были ровесниками, соседями, вместе росли и вместе играли на улице Петтинари. А когда нам было уже лет по шестнадцати, Риголетта стала как-то даже опекать меня: то сунет апельсин, унесенный из отцовской лавки, то какую-нибудь мелочь, с которой я бегу покупать билет в кино или свои первые сигареты. Детские забавы, по крайней мере для меня. Что же касается Риголетты, то тут, пожалуй, я не могу поручиться, потому что она все воспринимала не так, как оно есть на самом деле, а как нравилось ей. Да, да, потому что Риголетта обладала совершенно безудержной фантазией. И я не раз думал, что способен отдать все на свете, лишь бы хоть на один денек стать таким, как Риголетта, увидеть мир ее глазами, как видела его она. Кто знает, может, мне все вокруг показалось бы огромным, длинным, широким, как в кривом зеркале Луна-парка. Одним словом, Риголетта всегда была будто немного пьяна. Только упивалась она собственной фантазией, а не вином.

Время шло. Сначала я работал электромонтером, а потом, поступив на киностудию, понемножку освоился с обстановкой и стал помощником оператора. Риголетту теперь я видел очень редко, когда попадал на улицу Петтинари, и, хотя у меня еще сохранилась какая-то привязанность к ней, мы уже были просто знакомыми.

Однажды утром, когда я работал на студии «Витториячине», что за Порта Сан Паоло, ко мне подошел один приятель и с улыбочкой сказал:

— Эй, Джиджи, там какая-то красивая синьора тебя спрашивает.

Признаюсь, я почти поверил, да и кому в молодости не хочется повидать красивую синьору? Но у меня пропал всякий энтузиазм, когда я издали разглядел Риголетту. Дело было в сентябре, стояла жара, и Риголетта была в белом, стянутом в талии плиссированном платье, которое резко контрастировало с ее грубой загорелой кожей. Оголенные мускулистые руки, темные, волосатые, как бы обтянутые плюшем, делали ее похожей на мужчину, вырядившегося в женскую одежду.

Я резко спросил:

— Эй, что ты здесь делаешь?

А она говорит:

— Отойдем в сторонку, хочу кое-что тебе сказать.

Во дворе между павильонами находилось большое сооружение из фанеры и папье-маше для съемок фильма из жизни Древнего Египта: храм с широкой лестницей и колоннами, увенчанными вместо капителей рогатыми бычьими головами. Мы зашли за одну из этих колонн, и Риголетта тут же начала:

— Джиджи, я никогда ни о чем тебя не просила... но теперь ты должен оказать мне услугу.

— Какую?

— Представить меня Пароди, продюсеру.

— Зачем?

— Мне сказали, что у вас ищут актрису на роль в каком-то интересном фильме, который скоро

будут снимать... Я уверена, что Пароди возьмет меня на эту роль, как только увидит.

Скажу по правде, я был просто ошеломлен. Некоторое время даже не знал, что сказать. А она уже наседала:

— Ты что? Обалдел? Не может понять, о чем я тебе говорю?

— Понимаю...—пробормотал я,—ты хочешь сниматься в кино.

— Наконец-то! Снимаются девушки и хуже меня, почему же я не могу? Тем более что у меня сценический талант.

— Ах, у тебя талант?

— Конечно, и вот посмотри, я захватила фотографии... Меня снимал фотограф, специализировавшийся на портретах кинозвезд.

Она вынула из сумки дюжину фотографий и показала мне. Можете себе представить, она снялась и одетой, и в купальном костюме, и во весь рост, и в фас, и в профиль. Была даже пара снимков, на которых она изображала некую фатальную женщину с печальным взором, распущенными волосами, лежащую на ковре, подперев рукой подбородок. Глядя на эти фотографии, я почувствовал себя плохо и, не зная, как поступить, машинально взял Риголетту за руку.

— Спрячь свои фотографии,—сказал я,—их надо показать продюсеру, а не мне.

А она, метнув в меня лукавый взгляд, заявила:

— Убери-ка свою руку...

Пораженный, я послушно убрал руку, а она продолжала:

— Давай условимся: эту услугу ты оказываешь мне безвозмездно, от меня ты ничего не получишь в благодарность, как это у вас там принято в кино.

— Ну само собой,—ответил я, все еще потрясенный,—никаких благодарностей... безвозмездно...

Я пытался уговорить ее, объясняя, что продюсер сейчас занят, что он не сможет принять, что никаких картин нынче не снимают из-за кризиса кинематографии и так далее. Как об стену горох. Она меня терпеливо слушала, а потом говорила:

— Ты познакомь меня с продюсером, а уж об остальном я сама позабочусь.

— Предположим, что он сразу не сможет тебя принять,—сказал я,—что ты тогда станешь делать?

— Буду ждать.

— До самого вечера?

— До самого вечера.

— А где ты будешь питаться?

— Поем здесь, в студийном ресторане,—отвечала она, нисколько не смущаясь.—И тебя приглашаю.

Так, больше от отчаяния, чем от чего-либо другого, я набрался храбрости и пошел наверх в кабинет продюсера. Как раз в этот день у продюсера было мало народу, и он принял меня почти сразу. Пароди человек средних лет, добродушный, но хитрый. Он знал меня и как будто неплохо ко мне относился. Во всяком случае, тут же, не поднимая глаз от стола, на котором что-то писал, он спросил:

— Ну, Ринальди, что у тебя?

— Да вот, есть тут одна девушка, моя приятельница... Она хочет сниматься и просила, чтобы я вам ее представил.

Он поднял трубку одного из многих телефонов, поднес ее к уху, минуту поговорил, а потом, что-то записывая для памяти, спокойно сказал:

— Хорошо. Пришли ее сегодня ко мне в восемь вечера.

Я прибавил:

— Синьор Пароди...

А он, все так же не поднимая глаз:

— Что еще?

Я готов был сказать: «Только имейте в виду, что я за эту девушку отвечать не собираюсь, потому что она некрасива, да так, что вы и представить себе не можете»,—но не осмелился и только промямлил:

— Ничего... я хотел сказать, что ее зовут Риголетта.

На этот раз он поднял глаза и, улыбаясь, спросил:

— Уж не горбатая ли она? А?

— Нет, не горбатая, — поторопился ответить я и опрометью бросился из кабинета.

Кое-как я отработал до часу дня, а затем отправился в бар, где меня ждала Риголетта. Мне было не по себе еще и потому, что в тот день, как, впрочем, и во все остальные, я должен был обедать с Сантиной, второразрядной статисткой, снимавшейся в египетском фильме, с которой я дружил. Не то чтобы я боялся, что Сантина приревнует меня к Риголетте, хотя с женщинами в этом отношении никогда и ни в чем нельзя быть уверенным, но я знал, что у Сантины язычок острый, как бритва, и мне не хотелось, чтобы она обидела несчастную Риголетту, к которой я все-таки был привязан. Я думал, что прежде встречусь с Сантиной и успею предупредить ее, но не тут-то было. Риголетта, как только меня увидела, сразу побежала навстречу и набросилась с расспросами:

— Ты говорил с продюсером?

— Говорил, он примет тебя сегодня в восемь часов.

И в тот же момент появилась Сантина в халате и с лицом, густо намазанным темным гримом, на котором выделялись голубые глаза.

— Пошли обедать, Джиджи?

Мне оставалось только познакомить их.

— Сантина, познакомься, пожалуйста, с моей приятельницей.

— Очень приятно... А как зовут синьорину?

Мне не хотелось называть ее имени, но та сейчас же выскочила:

— Меня зовут Риголетта.

— Ха-ха-ха... Риголетта!

— Вам не нравится мое имя, синьорина?— спросила Риголетта уже в дверях ресторана.

— Я этого не сказала, но вы, как говорится, сами напросились.

Едва мы уселись за столик в глубине ресторана, как туда вошла большая группа актеров, снимавшихся в египетском фильме,—Лючана Лючентини, знаменитая своей красотой, еще две актрисы, не такие знаменитые, но тоже красавицы, несколько статисток, все красивые как на подбор, и с ними актеры. У всех лица были покрыты темным гримом, поскольку они играли египтян, а ведь это почти негры. Многие были в египетских одеяниях, в коротеньких юбочках, едва прикрывавших бедра, и в лифах с оголенными руками и шеей. Чтобы отвлечь Сантину и Риголетту, я, показывая на звезду, сказал:

— Смотри, Риголетта, это Лючентини. Держу пари, что в жизни ты ее видишь впервые.

Риголетта взглянула и, кривя губы, ответила:

— А ты знаешь, что я тебе скажу... Она совсем не красива. Еще на экране куда ни шло, но теперь, вблизи, я вижу, как она некрасива.

— Правда?—отозвалась Сантина.—Она кажется вам некрасивой? И вы, пожалуй, считаете себя чуть ли не красивей ее? Да? Не так ли?

Риголетта не очень-то сообразительная. Она кивнула и сказала:

— Что ж... у меня по крайней мере не такие маленькие глаза, ведь у нее их вовсе не видать.

— А та, что рядом с Лючентини,—начал я, чтобы переменить разговор,—это Вивальди. Ты помнишь ее в картине, которая называлась «Стой! Стрелять буду!»?

Риголетта посмотрела на Вивальди, красавицу брюнетку, девушку, при виде которой и мертвый воскреснет, и заявила:

— Ну, знаешь... если уж это звезды...

А Сантина тут же:

— Что же вы не заканчиваете, синьорина? «Если уж это звезды...»? Хотите, я угадаю вашу мысль? «Если уж это звезды, то я буду покрасивее их»,— не так ли?

На этот раз Риголетта заметила иронию в ее словах.

— А что, синьорина, уж не думаете ли вы меня разыграть?

— Я? Упаси боже!

— Вот Джиджи вам может сказать, кто я и что я... Джиджи только что был у продюсера, и тот велел мне прийти, он хочет меня снимать в следующем же фильме.

К моему удивлению, Сантина спросила вполне серьезно:

— Ах, Джиджи ради вас ходил к продюсеру?

— Вот именно. И скоро я буду сниматься. Посмотрите на мои фотографии, посмотрите.

— Прелестные, прелестные...

— Вы можете говорить об этом без стеснения.

А Сантина продолжала так же спокойно:

— Когда я тебя просила, Джиджи, ты не стал говорить с Пароди. А ради этой потаскушки пошел.

Я отказываюсь описывать то, что произошло потом. Риголетта кинулась на Сантину с криком:

— Повтори, повтори, несчастная!

Сантина увернулась от Риголетты и ответила:

— А что вы, собственно, на меня обиделись? Уж если кому обижаться, так потаскушке, а не вам!

Риголетта дернула Сантину за халат, обнажив ей грудь и плечи. Сантина закричала:

— Вы хотите показать всем, как я сложена? Уж получше вашего!

И все, кто был в ресторане, встали из-за стола и смотрели на нас. В общем, Сантина ушла, крикнув мне напоследок:

— Мы еще с тобой поговорим!

Я, едва сдерживаясь, вышел из ресторана вместе с Риголеттой.

Как нарочно, в этот момент во дворе между павильонами оказался Пароди, разговаривавший с одним из режиссеров. У меня больше не было сил, и я решил тут же разделаться с Риголеттой.

— Смотри, это Пароди. Зачем тебе ждать восьми часов? Как только он кончит говорить, подойди к нему и скажи: «Я Риголетта, о которой вам говорил Ринальди». И послушай, что он тебе ответит.

Она посмотрела на Пароди и заявила:

— Пойду. Мне только не хочется, чтобы другие, видя, что я с ним разговариваю, завидовали мне, как Сантина. Вообще-то я их, бедняжек, понимаю. Ты сделал для меня то, чего не сделал бы для них.

Я ей ответил:

— Иди, не бойся.

Вот Пароди кончил разговор. Риголетта пошла к нему, пересекая двор по диагонали. Она шла, покачиваясь на кривых ногах, сумочка болталась у нее в слишком длинной руке—шимпанзе, да и только! Я видел, как она приблизилась к Пароди, как заговорила с ним, потом открыла сумку и стала показывать свои фотографии. Он взял их, бегло просмотрел, вернул Риголетте, положил ей руку на плечо и стал что-то говорить. Закончив, он

похлопал ее по щечке, улыбнулся и пошел к своей машине. Риголетта постояла с минуту, сложив руки на животе, поглядела на отъезжающую машину и вернулась ко мне.

Я сказал, что провожу ее. Мы вышли со студии и по заросшей тропинке направились к берегу Тибра.

Едва мы оказались за воротами студии, Риголетта сказала:

— Он был любезен, ну просто очень, очень любезен. Спросил меня: «А почему вы хотите сниматься в кино?»

— А ты что ему ответила?

— Я ответила: «Хочу сниматься, во-первых, потому, что, как вы можете судить по фотографиям, я очень фотогенична, а во-вторых, уверена, что сумею великолепно справиться с ролью».

— А он?

— Он сказал: «Для девушки с такой внешностью, как ваша, нужно создавать специальные фильмы».

— А ты?

— А я ему говорю: «Создавайте!»

— А он?

— Он отвечает: «Подумаю и дам знать через Ринальди».

Теперь мы вышли на луга, которые раскинулись вдоль Тибра до самого Римского порта. Риголетта шла по траве, возбужденно напевая, с выпяченной грудью и развевающимися волосами. Внезапно она спросила:

— Послушай, а Пароди времени зря не теряет...

— Что ты хочешь сказать?

— Он, в общем-то, бабник. Сначала положил мне руку на плечо, потом похлопал по щечке... Мне не хотелось бы, чтобы он излишне обольщался. Если бы мы не стояли во дворе, где на нас смотрело столько народу, честное слово, я бы так хлопнула его по руке!..

На этот раз я не нашел что сказать. Я шел рядом с ней, и мне очень хотелось спросить: «Да видишь ли ты Тибр? Или вместо него тебе чудится асфальтированная дорога с мчащимися по ней машинами? А вместо газгольдера что ты видишь? Кулич?» Она наклонилась, сорвала какой-то желтенький цветочек и вдела его мне в петлицу. Потом, роясь в сумке, сказала:

— Ну ладно, я с тобой прощаюсь, тебе надо работать. На-ка вот, возьми эти сигареты и выкури их за мое здоровье.

Я остался стоять ошеломленный, ослепленный белесым светом неба, предвещающим сирокко, держал в руке две пачки сигарет и смотрел вслед Риголетте, которая танцующим шагом шла по заросшему травой лугу вдоль берега Тибра.

Перевод с итальянского
С. ТОКАРЕВИЧА



С. Ростоцкий

Заметки о румынском кино

Пятнадцать лет... Это чудесный возраст. Возраст, когда ты полон сил и прошлое кажется секундой, а будущее — вечностью. Пятнадцать лет — это возраст Румынской Народной Республики. Так же молода и национальная румынская кинематография.

Если чехословацкая кинематография праздновала в 1959 году свое шестидесятилетие, то в Румынии до освобождения вообще не было выпущено ни одного художественного фильма национального происхождения. Не было производственной базы, не было кадров.

Но уже с первых дней жизни молодого народно-демократического государства начала жить и молодая румынская кинематография. В первые годы она ютилась в маленьком ателье площадью в 250 квадратных метров, оборудованном в одном из кинотеатров Бухареста. Стали появляться румынские художественные фильмы: один, два, три в год.

...Все это невольно вспоминаешь, когда, оставив позади Бухарест, проехав несколько деревень, состоящих из протянувшихся вдоль шоссе каменных разноцветных домиков, подъезжаешь к деревне Буфтя. Вспоминаешь потому, что за домами этой деревни виднеются современные здания большого киногородка студии «Бухарест», которую редко именуют этим официальным названием и гораздо чаще называют «Буфтя», отдавая этим должную дань уважения деревне, подарившей киногороду тридцать гектаров своей земли.

На берегу большого пруда, в котором водятся ленивые зеркальные карпы, где при желании можно снимать морские баталии, высится главное здание студии. В нем — четыре съемочных павильона, оборудованных по последнему слову техники (два из них площадью по 900 квадратных метров и два по 300). Каждый артист, снимающийся в фильме, имеет возможность отдохнуть и приготовиться к съемке в своей комнате, со вкусом меблированной и оборудованной всем необходимым для отдыха, в том числе и душем. Студия звукозаписи имеет три зала. Один из них (площадью 400 квадратных метров) предназначается для записи оркестра и хоров. В нем свободно размещаются двести человек. В этом же зале первоклассная аппаратура для перезаписи с четырнадцатью каналами. Площадь студии для комбинированных съемок — 300 квадратных метров. В студии имеется бассейн, предназначенный для съемок на воде и под водой. Полностью автоматизированная лаборатория может обрабатывать до двадцати миллионов метров цветной и черно-белой пленки в год. Можно было бы перечислить еще многое, в том числе и прекрасную светлую столовую, и два четырехэтажных жилых дома, выстроенных для работников студии, и фруктовые деревья, высаженные на всей территории, но я думаю, что и сказанного достаточно для того, чтобы каждый кинематографист понял, какое большое значение придают партия и правительство молодой социалистической страны развитию национального киноискусства.

Студия начала строиться в 1952 году с помощью Советского Союза и его специалистов. С окончанием этого строительства возможности развития кинематографии бесконечно выросли. Достаточно сказать, что, если за десятилетие, с 1948 по 1958 год, румынские кинематографисты сделали 56 художественных фильмов (26 полнометражных и 30 короткометражных), то за один только 1959 год студия «Бухарест» создала 10 художественных картин, не считая короткометражных фильмов, мультипликационных и кукольных.

Эта цифра —10 полнометражных фильмов — означает, что в стране, в которой всего пятнадцать лет назад не было ни одного кинорежиссера (я уже не говорю об остальных многочисленных кинопрофес-

сиях), созданы свои национальные кадры, способные обеспечить производство картин. Какое огромное число людей надо было найти, воспитать, выучить, выдвинуть, чтобы они смогли работать в этом столь сложном виде искусства, обладая не только знанием профессии, но и определенным мировоззрением, необходимым для работников идеологического фронта.

Когда знакомишься с людьми, работающими в румынской кинематографии, то прежде всего бросается в глаза их молодость. У них обычно очень черные, не успевшие поседеть волосы и не успевшие стать равнодушными глаза. Очень редкие из них перешагнули за сорок лет, а многие еще не отпраздновали свое тридцатилетие.

Помню, как я познакомился с генеральным директором студии «Бухарест» товарищем Паулем Корня. Я знал, что одновременно с директорством он продолжает читать курс древней литературы в Бухарестском университете. Преподаватель древней литературы и директор большой киностудии оказался молодым человеком, в недалеком прошлом одним из секретарей ЦК Союза молодежи Румынии, умным, полным энергии, планов, исполненным чувства ответственности и желания оправдать оказанное ему доверие. Так же молоды и его ближайшие помощники — товарищи Флория и Пыреяну. Помню, как, прочитав роман Титуса Поповича «Жажда» (по которому на студии «Буфтя» снимается в настоящее время фильм «Земля») и зная, что Титус Попович, автор нескольких книг и нескольких сценариев,—признанный писатель, я был уверен, что увижу человека лет пятидесяти, умудренного жизненным опытом. Но когда я однажды встретился с молодым человеком на вид лет двадцати семи и узнал, что это Титус Попович, автор романа «Жажда», и сообразил, что события, которые он воспроизвел в своем романе со всей достоверностью, происходили на его глазах, когда ему было всего четырнадцать лет, — изумлению моему не было предела.

Ион Попеску-Гопо — режиссер-мультипликатор, известный во многих странах фильмами, в которых действует маленький, ироничный, добрый, умный и очень человечный человечек. Автор «Краткой истории» и «Семи искусств», обладатель нескольких международных премий также оказался чрезвычайно молодым человеком, большого роста, с голубыми детскими глазами и доброй улыбкой. И как-то сразу мне еще понятней стали его фильмы, в которых весьма недетские, очень глубокие мысли выражены при помощи мира образов, порожденных талантом удивительно ясным и чистым.

Конечно, среди режиссеров румынских художественных фильмов есть люди и старше сорока лет. Среди них нельзя не назвать режиссера Виктора Илиу, постановщика картин «У нас в селе» (в советском прокате—«Июньские ночи») и «Митря Кокор» («Мечта сбылась»), ставших этапными для румынской кинематографии, а также фильма «Счастливая мельница», одного из лучших по режиссерскому мастерству, хотя и спорного, на мой взгляд, по своему идейному содержанию.

Еще в поезде, по дороге в Румынию, я обнаружил на рекламном листочке с портретами румынских кинорежиссеров много знакомых лиц. Ничего удивительного в этом не было. Хотя я никогда до этого не был в Румынии, зато многие теперь уже маститые режиссеры в свое время были в Москве в качестве студентов Всесоюзного института кинематографии. Теперь у каждого из них уже по две-три картины. Георге Турку снял фильмы «С Маринчей...неладно», «Маленькое происшествие» и «Лавина». Харалампие Борос, человек ироничный, умеющий всерьез говорить смешные вещи, поставил комедию «Афера» Протар». Режиссеры Георге Надь и Аурел Михелес, работающие вместе, может быть, по причине несходства характеров и темпераментов, успели сделать три картины по произведениям Караджале — «Два лотерейных билета», «Карнавал» и «Телеграммы». Недавно кончил институт и снял свою первую картину «Секретный шифр» Лучиан Брату. Этот фильм был для него одновременно и дипломной работой, которую он защищал в Москве и за которую получил диплом с отличием.

Со всеми этими людьми мы встретились в Бухаресте. Познакомились мы и с режиссерами, которых ранее знали только по картинам. Интересно было встретиться с Синишей Иветичем и Андреем Блайером, постановщиками фильмов «Точно в назначенный час», «Первая мелодия», «Мяч» (последний демонстрировался на Московском международном фестивале); с Андреем Келерашу, снявшим «Орел 101» и комедию «Алло, вы ошиблись номером!»; с Юлианом Миху и Маноле Маркусом, сделавшими интересный по своей образной системе и изобразительным решениям фильм «Жизнь не прощает»; с Ливиу Чулеем, большим театральным режиссером, художником, актером, сделавшим фильмы «Извержение» и «Волны Дуная».

В пределах одной статьи невозможно разобрать все эти произведения, поэтому я позволю себе остановиться лишь на общих размышлениях по поводу виденных мной тридцати пяти художественных румынских фильмов, семи мультипликационных и семи кукольных.

В течение недели в одном из залов киностудии передо мной на экране прошла вся история румынской кинематографии. В первых фильмах было множество ошибок чисто профессионального по-

рядка. Кинематографисты осваивали язык кино. Но хотя процесс этот только еще начался, мысли, которые волновали создателей тех фильмов, были хорошими, светлыми и нужными народу. Тогда же выяснилось и еще одно важное обстоятельство. Стало ясно, что молодая румынская кинематография имеет хорошие исполнительские силы. Национальный театр располагает большим количеством первоклассных актеров, многие из которых, придя в кинематограф, довольно быстро освоили специфику этого искусства.

От фильма к фильму росло профессиональное мастерство, и уже начали появляться картины, отмеченные и яркостью мысли и выразительностью творческих приемов. Такое впечатление произвел на меня фильм режиссеров Юлиана Миху и Маноле Маркуса «Жизнь не прощает». Было видно, что режиссеров, сделавших этот фильм, ратующих против войны, против людей, занимающих «нейтральную позицию», направляла чья-то умная рука, не давшая им скатиться на позиции пацифизма. В фильме отлично играют актеры, а три молодых оператора — Джорже Корня, Георге Фишер и Санду Инторсуряну — нашли интересные изобразительные решения. Несмотря на отдельные недостатки этого произведения, талантливость его создателей несомненна. Но мне тогда показалось, что свойственная им некоторая усложненность художественного мышления может увести молодых режиссеров от реальной жизни. Позже я с радостью узнал от Юлиана Миху, что он снимает документальный фильм о шахтерах; с неподдельным восторгом говорил он о своих новых героях, об их простоте, скромности.

Мне показался интересным, хотя и не совсем ровным, второй фильм Георге Турку — «Маленькое происшествие», рассказывающий остро и полемично о том, с какими трудностями сталкивается порой крестьянин на своем пути к коллективному хозяйству, как непросто рождалась новая жизнь, как часто мешали рождению этой жизни холодные, равнодушные люди.

Увидел я и фильм Ливиу Чулея «Извержение». Мне известны спектакли Ливиу Чулея, в которых он выступает режиссером, художником, а иногда и актером. Я видел «Святую Иоанну» Бернарда Шоу и «На дне» Горького. Оба спектакля были ярки и вместе с тем спорны. Меня, например, далеко не все удовлетворило в спектакле «На дне», но нельзя не отметить многие интересные моменты и в образном, и в режиссерском, и в оформительском его решении. Своеобразен был даже занавес, представлявший собой рваное лоскутное одеяло, за которым открывались трехэтажные нары, выстроенные во всю высоту сцены, где, как в разных кругах Дантова ада, копошились обитатели дна. В первом фильме Чулея—«Извержение»—чувствуется сильное влияние французов и итальянцев, в частности такого фильма, как «Плата за страх». Но в этом произведении театральный режиссер разговаривает языком кинематографа, языком емким и выразительным. Мы много говорили с Чулеем. Мне думается, что он идет по правильному пути, об этом свидетельствует и его новый фильм, о котором я скажу ниже.

Чем ближе к нашим дням, тем глубже и совершеннее становятся картины румынских режиссеров. Но кое-что в этих картинах вызывало чувство огорчения. Позже я узнал, что и сами творцы фильмов не были удовлетворены своими достижениями.

Тридцать пять фильмов, снятых людьми, любящими свою страну, страну, строящую новую жизнь, ломающую вековые устои. Как много должен вынести зритель из этих фильмов, сколько он должен перечувствовать... Но вот фильмы просмотрены. Да, я узнал много нового, я волновался. Но все же оставалось ощущение, что главного в жизни страны я все-таки не увидел на экране. Я думаю, что причина — в недостаточно глубоком проникновении авторов в жизнь, в недостаточном ее знании. Я имею в виду не формальное знание фактов и событий. Нет, речь идет о знаниях, которые приходят к художнику через его сердце, бьющееся вместе с пульсом своего времени. К сожалению, этот пульс времени не всегда можно ощутить в румынских картинах. Но все же фильмов, овеянных дыханием подлинной жизни, становится все больше и больше. И в этом залог будущих успехов молодого румынского кино.

Хотелось бы сказать и еще об одном впечатлении. Мне кажется, что в румынских фильмах еще мало национального. Речь идет не о поверхностных признаках национального в искусстве, не о танцах и песнях, которые так часто без всякой на то необходимости вставляются в спектакль или фильм. Нет, я говорю о подлинных национальных традициях и национальном характере.

В Румынии и то и другое выражено очень ярко. Там существует великолепное народное искусство, которое не только сохраняется, но и получает свое новое развитие. Есть в Бухаресте Институт фольклора, где собраны тысячи музыкальных записей, присланных из всех областей Румынии. Я слышал удивительную музыку, сыгранную человеком на таком странном «инструменте», как одна рыбья чешуйка. Человек берет ее в рот и высвистывает мелодию, которая по своей сложности и разнообразию может сравниться лишь с узорами, вышитыми и вытканными румынскими крестьянками.

В Бухаресте есть музей, который вызывает сначала удивление, а потом искреннее восхищение. Это музей «Сатули», или Музей деревни. В него свезены дома из всех областей Румынии. Переходя от дома к дому, словно совершаешь путешествие по стране и во времени. Каждый дом — и история и произведение искусства.

Размышляя обо всем этом, начинаешь лучше понимать характер народа, сумевшего в условиях ужасающей эксплуатации и угнетения сохранить столь ярко выраженную национальную самобытность.

И это, конечно, обязывает работников искусств, в том числе и тех, кто работает в таком интернациональном искусстве, каким является кино, не забывать о прекрасных традициях своего народа и его культуры.

И последнее, о чем хотелось бы упомянуть здесь,— это недостаточная художественная выразительность ряда фильмов. В частности, в румынских фильмах еще редки интересные образные решения. Художник обычно ограничивается вскрытием первого, поверхностного слоя человеческих отношений, а это неизбежно тянет за собой примитивность мизансцены, кадра, монтажа.

Если сегодня хочется предъявить румынской кинематографии более высокие требования, то это, на мой взгляд, свидетельствует прежде всего о ее больших успехах. Ведь стоит только вспомнить, что киноискусство этой страны еще не справило своего пятнадцатилетия и ни один ее режиссер не поставил еще своего пятого (а то и четвертого) фильма! Я совершенно убежден, что румынский кинематограф стоит на пороге зрелости. У него есть прекрасная материальная база, талантливые люди, которые много и плодотворно трудятся, есть зрелые планы и замыслы.

Последний год работы дает все основания утверждать, что румынский кинематограф значительно возмужал. В 1959 году режиссер Лучиан Брату снял «Секретный шифр» — фильм, свидетельствующий о хорошем профессионализме режиссера, интересно и увлекательно рассказывающий о нашей совместной борьбе с фашизмом; в картине есть интересные актерские работы и выразительные режиссерские решения. Режиссеры Георге Надь и Аурел Михелес, продолжающие трудиться над произведениями Караджале, создали, пожалуй, самую глубокую в своей режиссерской практике картину — «Телеграммы». Эта умная и смешная картина с великолепными актерами и интересной режиссурой с огромным успехом прошла на экранах Румынии. Закончена картина «Буря» режиссеров Андрея Блайера и Синиши Иветича. Картина эта, на мой взгляд, не во всем удачна, но она делает благородную попытку рассказать об исторических днях августа 1944 года, в ней создан образ рядового партийного работника, а само повествование ведется увлекательно и искренне. Готова и новая веселая комедия, показывающая некоторые стороны современности; правда, драматургия ее не оригинальна, но коллектив актеров, возглавляемый молодыми режиссерами — Анастасией Ангел и Георге Витанидисом (для них фильм «Наши ребята» — дебют), играет увлеченно и темпераментно. В своем новом фильме «Волны Дуная» режиссер Ливиу Чулей снова продемонстрировал отличное режиссерское мастерство и гораздо более высокий, чем в «Извержении», идейный уровень.

Можно было бы продолжить этот перечень и упомянуть, например, новые фильмы Иона Попеску-Гопо и работы замечательного мастера кукольных фильмов Боба Кэлинеску...

Но и перечисленного достаточно, чтобы понять, какой большой путь прошла румынская кинематография, каких больших результатов она добилась. И она не останавливается в своем движении. Недавно на студии начали сниматься две новые картины. Их снимают совсем молодые режиссеры. До этого они вместе сняли фильм «За елями», шедший в Советском Союзе под названием «Над пропастью». Сейчас они работают порознь. Мирча Дрэган делает большую широкоэкранную картину по роману Титуса Поповича «Жажда». Это фильм о тяжелом прошлом румынской деревни и о новой жизни, пришедшей в румынскую деревню вместе с освобождением. Михай Якоб делает не менее сложную цветную картину о знаменитой оперной румынской певице Дарклэ.

●

Когда я вспоминаю два месяца, проведенные в Румынской Народной Республике, вспоминаю студию «Буфтя», когда думаю о румынской кинематографии, я вновь вижу умные и заинтересованные глаза ее руководителей и живые, энергичные, молодые глаза ее творцов. Я вспоминаю атмосферу дружбы, в которой довелось нам встречаться, и с благодарностью, от всего сердца хочу пожелать нашим друзьям больших творческих успехов.

После фестиваля

По страницам зарубежной печати

В конце февраля этого года в Плзени состоялся Второй фестиваль чехословацких фильмов.

Жюри фестиваля отметило шесть лучших художественных фильмов и семь документальных.

Из художественных произведений, завоевавших победу на плзеньском фестивале, советскому зрителю знакомы два фильма: «Майские звезды» (режиссер С. Ростоцкий), созданный совместно советскими и чехословацкими кинематографистами, и «Король Шумавы» (режиссер К. Кахыня).

Зрительские анкеты показали, что из последних произведений чехословацкого киноискусства наибольшим успехом пользуется фильм «Король Шумавы», который жюри конкурса отметило «за правдивое и по-человечески убедительное изображение героизма защитников границ в яркой художественной форме приключенческого жанра».

Единодушные похвалы заслужили и два других фильма, отмеченных жюри: «Испытание продолжается» И. Балика, о судьбе молодого актера, и комедия «Куда черт не пролезет» Зд. Подскальского. По поводу последнего фильма обозреватель газеты «Литерарни новины» Фр. Врба пишет: «Комедия «Куда черт не пролезет» блистательно доказала, что и массовый зритель предпочитает не «пивную бурду», а острый, интеллектуальный юмор». Менее единодушно соглашается критика с присуждением премии словацкому фильму «Скалы и люди» (режиссер П. Лацко), действие которого разворачивается на строительстве туннеля. Некоторые критики считают, что словацкое кино имеет за последний год более убедительные достижения (обозреватель «Литерарних новин» называет, например, фильм «Капитан Дабач», повествующий о событиях Словацкого восстания 1944 года).

Но больше всего споров вызвал, пожалуй, фильм «Великое одиночество» Л. Хельге (по сценарию И. Кржижа). Жюри оценило этот фильм молодого режиссера как «честную и смелую попытку изобразить сложный процесс перестройки деревни, приведшую, несмотря на некоторые недостатки в идейной концепции и ее художественном воплощении, к созданию значительного и ценного произведения».

Герой «Великого одиночества», служащий министерства в Праге Мартин Соучек, возвращается в родную деревню за своей невестой Анчей и обнаруживает, что сельскохозяйственный кооператив, в организации которого он когда-то участвовал, находится в полном упадке. Он решает остаться в деревне и попытаться исправить положение. Мартин достигает своей цели, но методы, которыми он действует, его непреклонность, суровость к людям, неумение понимать человеческие слабости и терпеливо перевоспитывать людей отталкивают от него и односельчан и любимую девушку.

Критики предъявляют убедительно обоснованные претензии к фильму прежде всего по поводу решения конфликта.

В стремлении к излишней детализации в ущерб целому упрекает фильм критик И. Хрбас в журнале «Фильм а доба». Он пишет, что «тяжеловесность, аскетизм... описательность» вредят талантливому режиссеру.

В связи с фильмом «Великое одиночество» чехословацкие критики задумываются и над вопросами, имеющими более общее значение. Фр. Врба пишет в «Литерарних новинах»: «Творцы этого фильма честно двигаются по твердой земле шаг за шагом... Но их описательный метод, их пеший способ передвижения... едва ли позволят им подняться еще выше — увидеть подробности и многообразие жизни в их единстве. Тут потребуются уже иные средства — крылья».

Подобную же мысль более конкретно развивает критик Я. Бочек в газете «Культура 1960»: «А вообще, годится ли подобный тип фильма, солидно и обстоятельно повествующего о драматической ситуации (тип, по существу, старый, хотя и наполненный новым социальным содержанием), для передачи темпа современности и для удовлетворения современной потребности в обобщающей идее? Не был ли Эйзенштейн в своей «Генеральной линии» ближе к тому типу фильма, который соответствовал бы требованиям нашего времени?.. Пригодна ли для выражения нашей эпохи даже самая острая этически-психологическая драма, создаваемая и поныне по законам Аристотеля?»

В этот спор о современной форме в искусстве, вообще чрезвычайно занимающий чехословацкую критику, включился также брненский журнал «Гост до дому». Зд. Смейкал на страницах этого журнала утверждает, что «Великое одиночество» не дает права ставить вопрос о том, пригодна ли драма в аристотелевском понимании для выражения современности, потому что фильм не имеет к подобной драме никакого отношения. «Великое одиночество», по его мнению, — «драматическая хроника, созданная в традиционной манере, выработанной крити-

ческим реализмом» Такая манера, получившая, как считает критик, известное распространение в социалистической кинематографии, обеспечивает фильму некую житейскую достоверность, но в ней же заключается и опасность. Стилистике фильма «Великое одиночество» критик противопоставляет стилистическое решение таких фильмов, как «Генеральная линия», «Летят журавли» или чехословацкой картины «Волчья яма». Подобный тип кинопроизведения он называет «идейно-эмоциональной драмой, которой свойствен идейно насыщенный, синтезирующий, динамический лаконизм».

М. Етель (в журнале «Пламен») высказывает мысль, что сложная проблематика фильма, где внешнему конфликту между Мартином и несознательными крестьянами, развалившими кооператив, сопутствует конфликт внутренний — между честными, коммунистическими убеждениями Мартина и его некоммунистическим способом действий, — требует большей глубины обобщения. Описательная манера авторов фильма мешает им занять четкую партийную позицию.

Фестиваль в Плзени и последовавшая за ним творческая дискуссия способствовали активизации кинокритики, постановке и обсуждению ряда важных принципиальных проблем, с которыми связано дальнейшее развитие чехословацкого киноискусства.

И. Б.

КАНН, 1960

На XIII Международном кинофестивале в Канне жюри присудило высшую премию — «Золотую пальмовую ветвь» фильму «Сладкая жизнь» (в другом переводе «Приятная жизнь») режиссера Федерико Феллини (Италия).

Премия за лучший отбор фильмов, представленных на фестивале, присуждена Советскому Союзу, показавшему картины «Баллада о солдате» Григория Чухрая и «Дама с собачкой» Иосифа Хейфица. Этой премии обе картины удостоены «за высокий гуманизм и исключительные художественные достоинства».

Совместно премированы фильмы «Приключение» Микельанджело Антониони (Италия)— «за замечательный вклад в поиски нового кинематографического языка» и фильм «Кадзи» Кон Ицикава (Япония)— «за смелость сюжета и изобразительные достоинства».

Премию за лучшее исполнение женской роли поделили французская актриса Жанна Моро, участвовавшая в картине «Модерато кантабиле» (режиссер Питер Брук), и греческая актриса Мелина Меркури за участие в картине «Никогда в воскресенье» (режиссер Жюль Дассен).

Сообщается, что жюри XIII кинофестиваля, не желая умалить значение высоких наград увеличением числа премий, решило не награждать такие значительные произведения, как «Источник» Ингмара Бергмана (Швеция) и «Молодая девушка» Луиса Бюнюэля (Мексика); однако жюри сочло нужным отметить их достоинства.

Премии за режиссуру и за лучшее исполнение мужской роли жюри решило не присуждать.

«Золотой пальмовой ветви» за лучший короткометражный фильм удостоена «Улыбка» — картина молодого французского режиссера Сержа Бургиньона. Премированы также короткометражные фильмы «Красавец Париж» Жака и Пьера Преверов — «за поэтические достоинства и оригинальность постановки», «Город, называемый Копенгаген» Йоргена Рооса (Дания) — за новые формы описания жизни города, и «Вселенная» (Канада) — за превосходное изложение большой научной темы.

В решении жюри особо упоминается об исследовательской деятельности старейшего кинематографиста Макса де Хасса (Нидерланды), поставившего фильм «Дни моей жизни».

Жюри отметило также Францию как страну, представившую в общей сложности лучшие — по качеству и разнообразию — короткометражные фильмы: «Дети сквозняка», «Дневник некоего Давида», «Красавец Париж», «Улыбка».

●

Особую премию за лучший полнометражный фильм для молодежи получила советская картина «Баллада о солдате».

Премия Общества сценаристов кино и телевидения присуждена итальянскому фильму «Приключение» М. Антониони. Международная ассоциация кинокритиков отметила своей премией фильм Ингмара Бергмана «Источник».

Как сообщает газета «Либерасьон», критика отметила и американский сверхбоевик «Бен-Гур» — как худший из показанных на фестивале.

Новые работы польских артистов

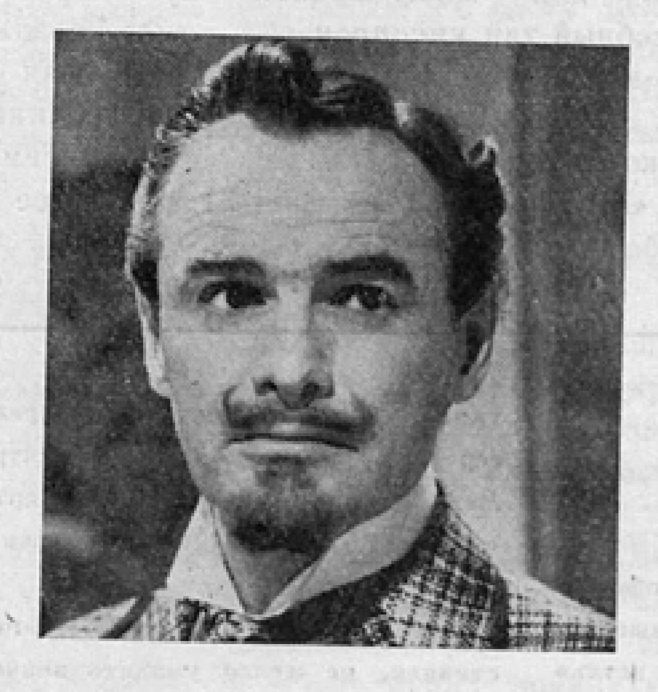
Польская кинематография в последние годы выдвинула не только интересных режиссеров, операторов и кинодраматургов, но и многих талантливых артистов. Советскому зрителю хорошо известны имена таких первоклассных польских актеров, как Люцина Винницка, Менчислав Глинский, Александра Шленска, Густав Голоубек, Адольф Дымша, Тадеуш Фиевский. Интересными работами начали свой творческий путь молодые артисты Збигнев Цыбульский («Пепел и алмаз», «Поезд»), Барбара Квятковска («Ева хочет спать»), Роман Клосовский («Эроика», «Ева хочет спать») и многие другие.

На этой странице мы публикуем фото ряда польских артистов, исполнивших роли в новых фильмах. Интересно при этом отметить своеобразный путь, каким пришли в кинематографию молодые артистки Тереза Тушинска и Софья Слабошевска.

В 1957 году журнал «Пшекрой» организовал конкурс молодых дарований. Наибольший успех выпал тогда на долю самой молодой участницы. После конкурса Тереза Тушинска была приглашена исполнить роль в фильме «Последний выстрел». Вслед за тем польские зрители увидели Терезу в «Белом медведе». Сейчас вышел фильм «До свидания, до завтра» Януша Моргенштерна, где молодая артистка исполняет главную женскую роль.

Этот же конкурс помог выдвинуться и другой молодой исполнительнице — Софье Слабошевской. Она дебютировала в фильме «Каменное небо», а сейчас снялась в картине Ванды Якубовской «Встреча во мраке» (совместное производство Польша — ГДР).

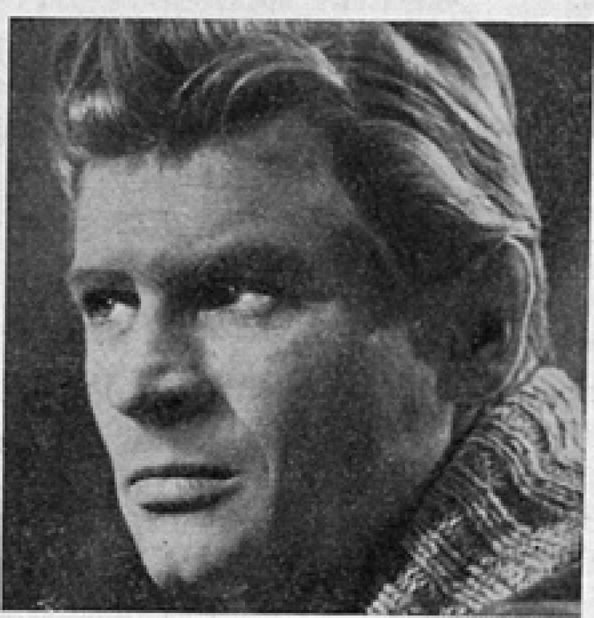
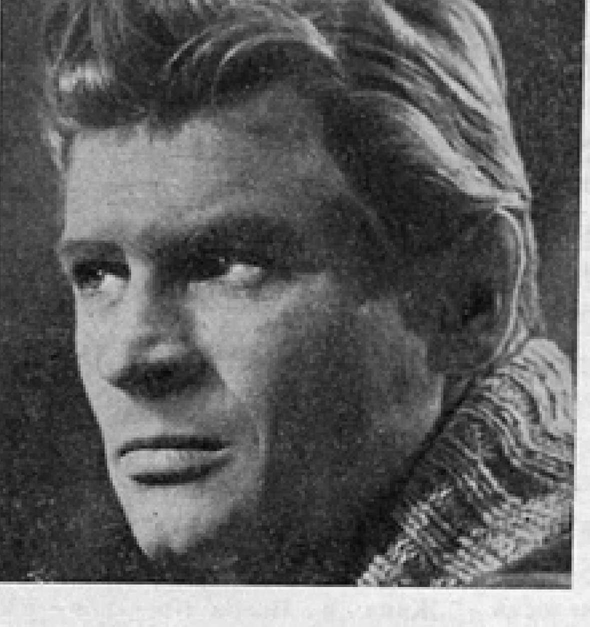
Фото Тадеуша Кубяка



Ежи Душинский («Скандал из-за Баси», режиссер Мария Каневска)



Тадеуш Ломницкий («Каменное небо», режиссеры Ева и Чеслав Петельские)

Станислав Микульский («Сигналы», режиссер Ежи Пассендорфер)

Густав Голоубек («Общежитие», режиссер Войцех Хасс)



Маугоша Пикарска («Скандал из-за Баси»)



Софья Слабошевска («Встреча во мраке», режиссер В. Якубовска)



Тереза Тушинска («До свидания, до завтра», режиссер Януш Моргенштерн)



АНГЛИЯ

Персонажи-психопаты все чаще привлекают внимание зарубежных кинематографистов. «Цирк ужасов» английского режиссера Сидни Хэйерза по сценарию Джорджа Бакста рассказывает историю психически больного человека, ставшего владельцем цирка. В прошлом хирург, специалист по пластическим операциям, герой скрывается от полиции, ибо он совершил ряд патологических преступлений. В его цирке выступают главным образом люди с уголовным прошлым, лица которых герой изменил до неузнаваемости. Каждый раз, когда артист собирается покинуть арену, чтобы избавиться от эксплуатации и шантажа, он гибнет при «трагическом происшествии», подстроенном владельцем цирка.

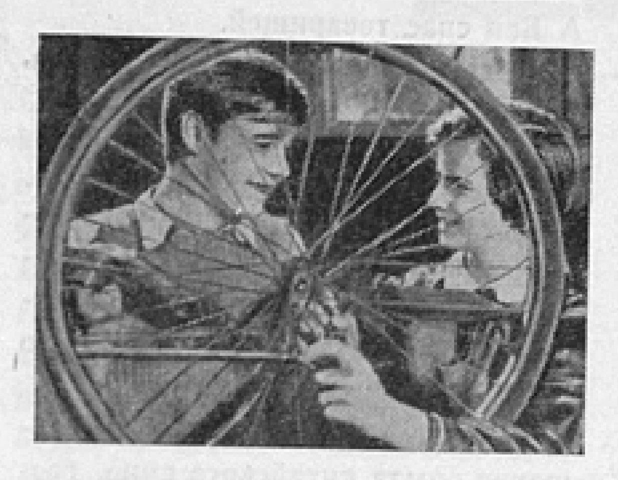
●

В свое время известная английская балерина Марго Фонтейн объявила, что никогда не будет сниматься в кино. Однако сейчас на экран вышел цветной фильм режиссера Поля Циннера с ее участием. Балерина исполнила главные роли в балетах «Лебединое озеро», «Жар-птица» и «Ундина». Для съемок Поль Циннер использовал одиннадцать камер, каждая из которых снимала с четырех точек. Камеры были расположены в партере, ложах и на сцене. Фильм вышел на экран под названием «Королевский балет».

БОЛГАРИЯ

В этом году Софийская киностудия выпускает десять полнометражных художественных фильмов.

Уже вышли на экраны «Первый урок», «Концерт», «Бедная улица» и «Дороги». В производстве находятся приключенческий фильм «Конец пути» и лирическая картина «Когда мы были молодыми». Готовятся к съемкам фильмы «На рассвете», «Доброе утро, господин мэр!», «Маргаритка, мама и я» и «Шахтеры». Предполагается также, что в нынешнем году будет начата съемка монументального фильма в двух сериях — «Табак» по одноименному роману Димитра Димова.



Георгий Наумов и Корнелия Божанова в фильме «ПЕРВЫЙ УРОК»

●

Болгарские кинематографисты с увлечением работают над созданием рисованных фильмов. Характерно, что в эту область сейчас пришли такие известные сценаристы, как Анжел Вагенштайн и Валерий Петров. Первый из них написал сценарий под названием «Снежный человек» — поэтичную сказку о том, как нелепый человек, сделанный ребятами из снега, полюбил маленькую девочку. «Сказка о сосновой веточке» Валерия Петрова говорит о жизни леса, который никогда не умирает, вечно стремится ввысь, к солнцу.

ГДР

Герой фильма «Один из нас» — берлинский рабочий по имени Рихард Бертрам, спортсмен, коммунист. Действие развертывается в период прихода к власти фашистов и далее в 1936 году, когда в Берлине состоялись Олимпийские игры. Гитлеровцы подозревали Бертрама в антинацистской деятельности, но, возлагая на него как на спортсмена большие надежды, все же послали на международные соревнования. Бертраму как раз это и было нужно, чтобы проникнуть в олимпийскую деревню и развернуть там политическую подпольную работу... Автор сценария Альберт Педерзани, создавая образ Рихарда Бертрама, имел в виду известного немецкого рабочего спортсмена — Вернера Зееленбиндера, посвятившего свою жизнь самоотверженной борьбе с нацизмом.

Этот новый фильм студии ДЕФА поставлен режиссером Гельмутом Шписом.

ИНДИЯ

Ожидается, что в этом году будет закончен фильм «Великий Могол», съемки которого ведутся более восьми лет и который считается самым дорогостоящим фильмом за все время существования индийской кинематографии. В центре фильма — история любви принца Салима и Анаркали, роли которых исполняют Дилип Кумар и Мадхубала. Образ императора Акбара создан Притхвираджем, известным актером старшего поколения. Режиссер фильма — К. Асиф.

●

Правительство штата Бомбей приняло решение отметить премией в 25 тысяч рупий лучший фильм о положении людей из секты «неприкасаемых». В конкурсе могут участвовать фильмы на языках хинди, маратхи и гуджарати, выпущенные на экраны в течение 1958—1959 гг.

●

Недостаток хороших учебных фильмов отечественного производства вынуждает министерство просвещения Индии закупать их за границей. Чтобы поощрить индийских продюсеров заняться этим видом кинематографии, индийское правительство установило ряд премий, которые будут присуждены лучшим учебным фильмам.



ИТАЛИЯ

В Риме ведутся съемки картины режиссера Франческо Мазелли «Дельфины». Ее сюжет почерпнут из жизни провинциальной молодежи. Сценарий написали Эннио де Кончини и Аггео Савиоли при участии самого режиссера и Альберто Моравиа. В главных ролях Жерар Блен (снимавшийся ранее в фильмах Шаброля «Красавчик Серж» и «Кузены»), Бетси Блер («Марти» и «Главная улица»), Антонелла Луальди, Клавдия Кардинале и другие.

●

Роковым последствиям курения опиума посвящен фильм Ромоло Марчеллини «На Востоке». Действие происходит в Таиланде. Фильм рассказывает об упорной борьбе молодой женщины за жизнь любимого мужа. Под влиянием опиума муж все более удаляется от жены, становится неврастеником, теряет здоровье. Ценой тяжелых лишений и жертв женщине удается спасти мужа и вернуть его к жизни. Натурные съемки фильма производились в Таиланде, Египтском районе ОАР, Японии, Непале и на Малайских островах.

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Тема подпольной работы в условиях гоминьдановской реакции не раз привлекала внимание китайских кинематографистов. Фильм «Подпольный рейс», который снимается шанхайской студией «Тяньма»,— еще одна страница этой героической эпопеи.

Река Миньцзян в провинции Фуцзянь была основной артерией, по которой доставлялись оружие и боеприпасы партизанским отрядам, укрывшимся в горах. Эту задачу выполняло небольшое судно «Фучжоу», принадлежавшее частной пароходной компании. Душой и организатором опасных рейсов был Линь Сэнь-гуань (артист Чжун Се-хуан), руководитель подпольной партийной ячейки. Однажды во время разгрузки матрос А Ван (артист Ци Чунь) заметил приближающуюся погоню. Предупредив остальных об опасности, он направил судно на военный катер гоминьдановцев. Ценою своей жизни А Ван спас товарищей.

Ставит фильм режиссер Юань Эр-и.

●

В Китае создан научно-исследовательский институт кинематографии. Директором института назначен видный китайский деятель кино Юань Вэнь-чжу.

В задачу института входит обобщение опыта китайского кино, разработка теоретических проблем, оказание помощи кинематографистам в их практической деятельности.

●

Китайские кинематографисты попрежнему большое внимание уделяют документальным фильмам.

Большие ирригационные работы в провинции Аньхой запечатлели на пленку операторы Пекинской студии. В фильме «Тысячи ли серебряных лент» они показали, как усилиями миллионов крестьян обширная территория бассейна реки Хуайхэ покрылась густой сетью искусственных каналов и водоемов, которые в засушливое время года питают поля влагой, а в период дождей и паводка избавляют этот густонаселенный район Китая от разрушительных наводнений.

«Великая дружба»— так назвал свой документальный фильм режиссер Ван Юнь-сюнь, побывавший в прошлом году в советском дальневосточном городе Благовещенске. В местном музее его внимание привлекли документы из истории советско-китайского партизанского отряда. Ван Юнь-сюнь встретился с проживающими в Благовещенске бывшими партизанами, боровшимися в 1919—1921 годах за Советскую власть. Прослеживая историю советско-китайской дружбы со времен гражданской войны, режиссер обратился к событиям и совсем недавним: он рассказал о помощи советских врачей китайскому населению, о том, как речники Амура помогли жителям китайских сел во время большого наводнения.

США

Стенли Крамер ставит фильм «Процесс в Нюрнберге», который, как полагают, будет не менее значительным, чем его предыдущий фильм «На берегу». Новая картина Крамера расскажет о переживаниях рядового американца, провинциального судьи из штата Вермонт, назначенного председателем суда на Нюрнбергском процессе. Автор сценария — Эбби Манн.

●

Продюсер Артур Майер опубликовал в журнале «Вэрайети» статью, где пытается перечислить все просчеты, допущенные американской кинематографией в последние годы. Таковыми, на его взгляд, являются: ставка на широкоэкранные фильмы и сверхбоевики, шумное рекламирование отдельных кинозвезд, недооценка «угрозы», идущей со стороны телевидения, продажа старых фильмов для демонстрации по телевидению, выплата баснословных гонораров ведущим киноактерам и авторам экранизируемых произведений. Необходимыми мерами для улучшения состояния американской кинематографии Майер считает увеличение затрат на научные изыскания с целью дальнейшего повышения качества изображения и звукозаписи, перестройку системы проката и рекламы. Он также высказывается за более содержательные фильмы и требует, чтобы кинематографисты не потакали низменным вкусам и отказались от стандартных сюжетов.



●

Журнал «Филмз энд филминг» сообщает о намерении студии Уолта Диснея поставить биографический фильм о Бетховене, на роль которого приглашен немецкий актер Карл-Гейнц Бем. В интервью по этому поводу Бем заявил: «Придется кое-что изменить в биографии композитора. Например, Бетховен будет играть свою Пятую симфонию до того, как напишет Третью». Журнал неодобрительно отзывается о подобной практике вольного обращения с биографиями великих композиторов. Он сообщает также об окончании съемок фильма Джорджа Кьюкора «Крещендо» — истории жизни и творчества Листа — и замечает при этом, что и здесь биография композитора использована главным образом для развлекательных целей.

●

Кинокомедии становятся все более дефицитным жанром в американской кинематографии, утверждает режиссер Норман Таврог. По его мнению, это прямое следствие недооценки комедийного жанра. «Как можно недооценивать комедию, когда смех жизненно необходим для человечества? — пишет Таврог.— Почему премии Оскара, как правило, достаются исполнителям драматических ролей? Создать полноценную комедию намного труднее, чем драму, но к актерам, исполняющим комедийные роли, относятся с непонятным пренебрежением, а их талант и труд вообще не ценят».

ФРАНЦИЯ

Под названием «Пустырь» Марсель Карне снимает еще один фильм о молодежи (сюжетно никак не связанный с его известной картиной «Обманщики»). Здесь речь идет о юных обитателях парижских окраин, населяющих многоквартирные дома бедноты. Фильм выдвигает ряд социальных проблем: материальные трудности и отсутствие перспектив у молодежи, проблема отцов и детей, семейные распри, обостряемые тяжелой жизнью. На главные роли в фильме приглашены молодые люди 15—18 лет, никогда не снимавшиеся в кино.

●

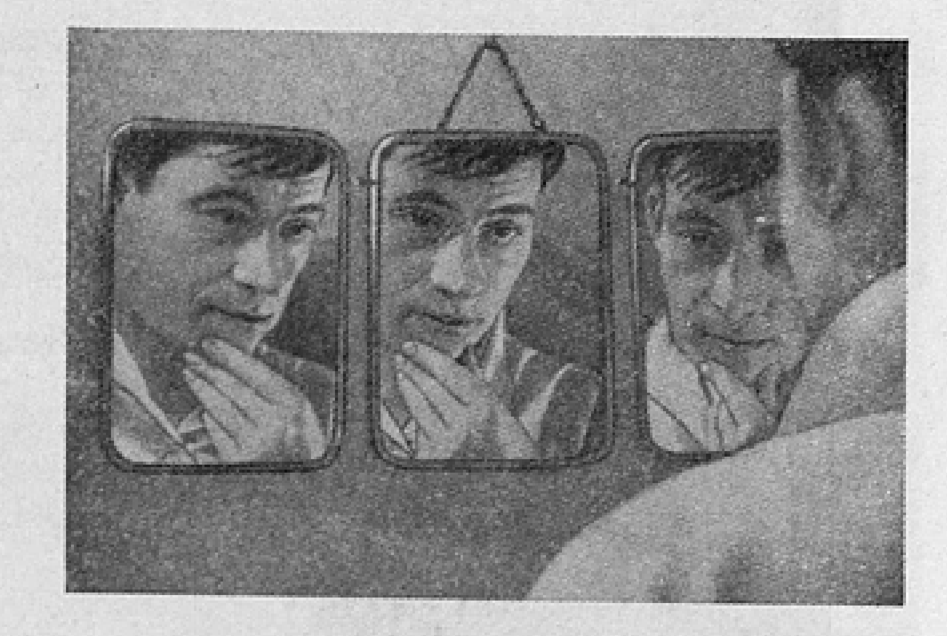
Марсель Муси, которого журнал «Синематографи франсез» называет одним из выдающихся кинематографистов нашего времени, является автором сценариев двух фильмов режиссера Франсуа Трюфо — «Четыреста ударов» и «Стреляйте в пианиста». Сейчас сценарист решил заняться режиссурой. Он снимает по собственному сценарию цветной фильм «Блюз Сан-Тропез». Действие происходит на модном французском курорте Сан-Тропез, на берегу Средиземного моря. Исполнители всех ролей—молодые французские актеры.

ФРГ

Курт Гофман, режиссер известного советскому зрителю фильма «Мы — вундеркинды», поставил новую картину — «Актерская лихорадка», где в критических тонах изобразил жизнь молодых артистов театра.

●

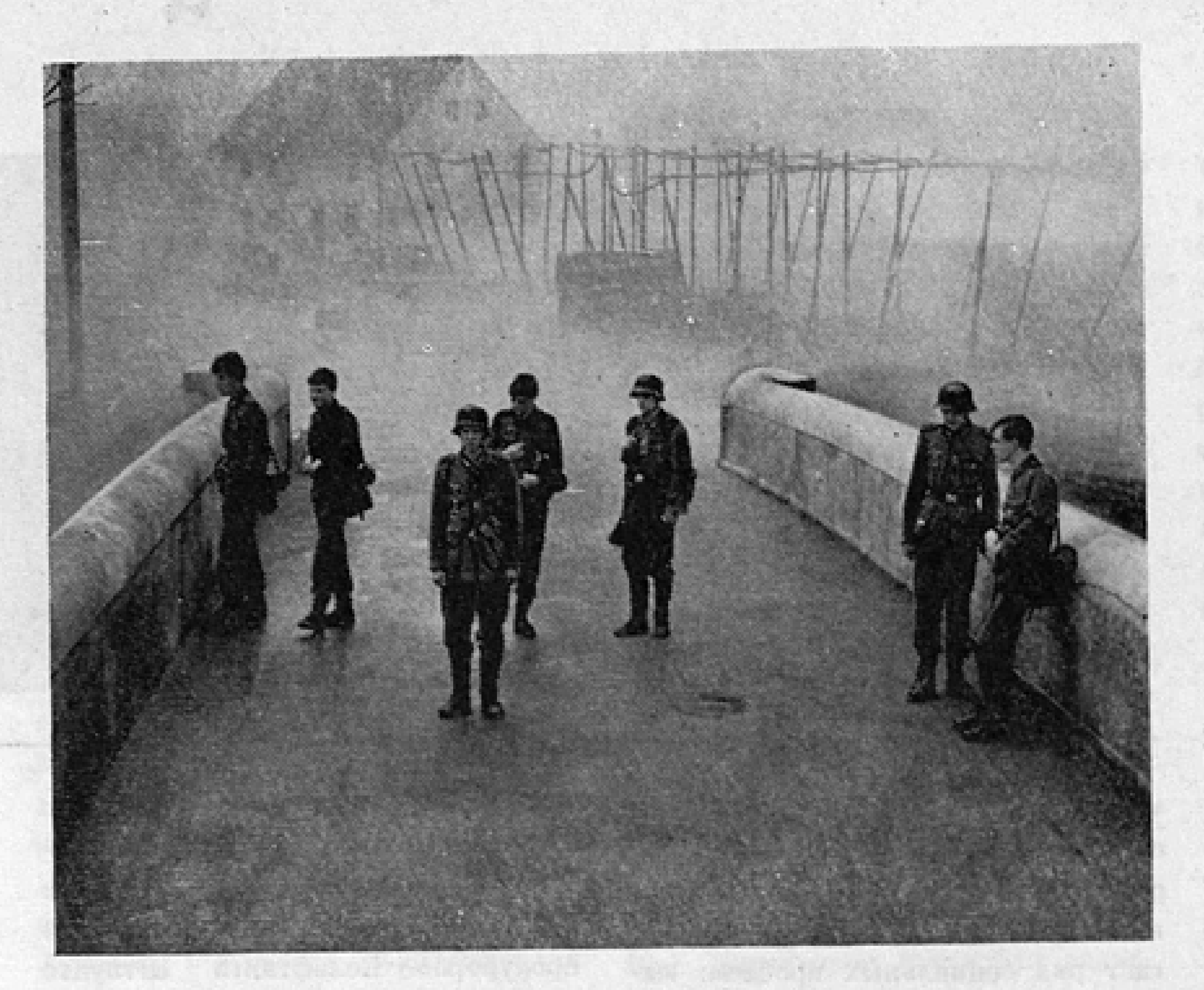
Оживленный отклик у западногерманской общественности получили два новых фильма—«Розы для прокурора» Вольфганга Штаудте и «Мост» Бернгарда Вики. Первый из них разоблачает преступную деятельность военного прокурора гитлеровской армии нациста Шрамма, осудившего солдата на смертную казнь за похищение... плитки шоколада. Много лет спустя после окончания войны случайно спасшийся солдат вновь сталкивается со Шраммом, ныне уважаемым «цивильным» прокурором, и чуть было вновь не становится его жертвой.



Жак Дониоль-Валькроз в фильме Пьера Каста «ЧУДЕСНЫЙ ВОЗРАСТ»



«РОЗЫ ДЛЯ ПРОКУРОРА». Постановщик фильма В. Штаудте (справа) и исполнитель главной роли Мартин Хельд.



«МОСТ» (режиссер Бернгард Вики)

«Мост» Бернгарда Вики—киноповествование (по одноименному роману Манфреда Грегора) о трагическом эпизоде, происшедшем в маленьком немецком городе. В последние дни перед капитуляцией гитлеровской Германии группа школьников этого городка, призванных в фольксштурм, должна была защищать никому не нужный мост и погибла в бессмысленном сражении.

После фильма «Для диких животных не осталось места» известный зоолог Бернхард Грзимек вновь отправился в экспедицию на Африканский континент. Материал экспедиции позволил Грзимеку создать еще один фильм, протестующий против бесконтрольного истребления животного мира африканских степей и лесов. В картине особое внимание уделено последним большим стадам антилоп-гну и зебр.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

«Дом на перекрестке» словацкого режиссера Владо Багна — фильм о старом и новом отношении к жизни, к людям. Отношение Эмилии Кортановой (артистка Власта Фиалова) к своей профессии врача, к близкому ей человеку, доктору Белану, с самого начала зиждилось на чисто практическом расчете — так уж была воспитана Эмилия средой, где под покровом благопристойности господствовали цинизм и себялюбие. Только после сложных драматических перипетий, приведших к разрыву с доктором Беланом, Эмилия поняла, что жизнь, построенная на эгоистическом расчете, рано или поздно кончается крахом.

Драматургической основой для этого фильма послужила переработанная режиссером пьеса Карела Станислава.

ЮГОСЛАВИЯ

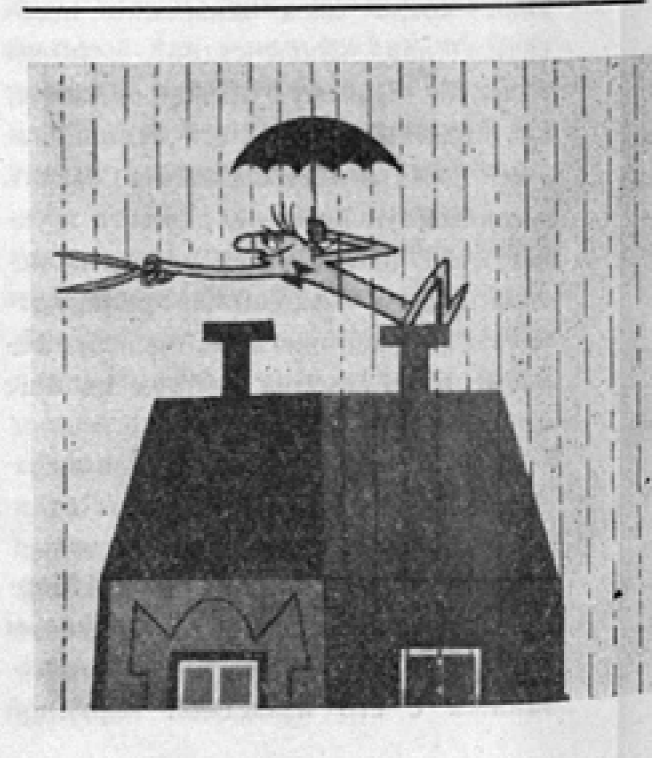
В Белграде был проведен первый фестиваль югославских короткометражных фильмов. Большой успех выпал на долю мультипликационных картин, и в частности фильмов режиссера Душана Вукотича—«Пиколо» и «Концерт для автомата». В то же время, подводя итоги фестиваля, критика отмечает отставание документального кино.



Власта Фиалова в фильме «Дом на перекрестке»



Роберт Врхота и Валентина Тилеова в чехословацком фильме «Скалы и люди»



«ПИКОЛО» (режиссер Душан Вукотич)



1940 ГОД

За пятьдесят лет своего существования киностудии Голливуда выпустили свыше двадцати четырех тысяч фильмов. Но произведения, ставившие большие социальные проблемы, в истории американского кино исчисляются единицами. На одном из первых мест среди них стоит фильм «Гроздья гнева», социальную значимость и актуальность которого не уменьшили два десятилетия, прошедшие со времени его выхода на экран.

Конец 30-х годов был отмечен усилением критических и реалистических тенденций в американской литературе и искусстве. Вершиной критического направления в кино явился фильм «Гроздья гнева», поставленный в 1940 году режиссером Джоном Фордом по нашумевшему роману Стейнбека. Огромный успех книги, сразу же разошедшейся в сотнях тысяч экземпляров, побудил фирму «XX век-Фокс» приступить к ее экранизации.

Вскоре после выхода картины на экран газета «Санди Уоркер» писала: «Гроздья гнева»—несомненно, величайший фильм, который когда-либо производил Голливуд. Постановочный коллектив сумел, вопреки голливудским традициям, полностью сохранить сюжетную линию романа, создать яркие, волнующие образы героев—молодого фермера Тома Джоуда, его сестры и матери».

Наибольшей удачей картины было создание коллективного образа дружной, трудолюбивой фермерской семьи Джоудов, в силу социальных условий лишившейся насиженного места и отправившейся в дальний путь на поиски работы. В коротких, но предельно выразительных дорожных эпизодах фильм раскрывает перед нами трагедию потомственных фермеров, привыкших своим трудом зарабатывать себе на хлеб и никак не могущих понять, почему именно в этом праве им теперь отказано. Каждый отдельный эпизод, как маленькая законченная новелла, показывает ту или иную характерную черту этой семьи.

Трагедия семьи еще более углубляется после прибытия в «благословенную» Калифорнию, где бедствуют тысячи людей, обманутых рекламными объявлениями и готовых взяться за любую работу, чтобы прокормить голодающих детей.

Но здесь же Джоуды встречают также и людей, стойко борющихся за свои права. К ним примыкает и бывший проповедник Кейси, которого в начале фильма мы видим потерявшим «искру божью». Не умея указать своим прихожанам выход из бедственного положения, в которое они попали, он не может молиться. И только в результате длительных скитаний по Америке Кейси осознает, что выход один—в борьбе трудящихся за



«ГРОЗДЬЯ ГНЕВА»

свои права. К этому же выводу приходит и молодой герой фильма—Том Джоуд, которому «дорога бедствий» на многое открыла глаза.

Глубокое социальное содержание было выражено в картине с помощью верно найденных художественных средств. Огромное мастерство режиссера (Джон Форд) и сценариста (Нанолли Джонсон), великолепная игра актерского ансамбля, особенно Генри Фонда (Том Джоуд) и Джейн Даруэлл (мать), блестящая работа оператора Грега Толанда—все эти художественные достоинства фильма обеспечили ему заслуженный успех.

Некоторые фильмы последних лет—такие, как «Соль земли», «Марти», «В центре бури», «Не склонившие головы» («Скованные цепью»),—свидетельствуют о жизненности прогрессивных сил американского кино, о том, что они, вопреки всем трудностям, стремятся продолжать и развивать лучшие традиции критического реализма 30-х годов.

Е. Карцева

1930 ГОД

Тридцать лет назад вышел на экраны первый звуковой фильм Рене Клера «Под крышами Парижа». Эта картина занимает особое место не только в творчестве замечательного французского кинорежиссера, но и в истории звукового кинематографа вообще.

Конец 20-х годов ознаменовался приходом в кино звука. Несовершенство первых звукозаписывающих аппаратов лишало съемочную камеру ее подвижности, приводило к изобразительной статичности. А слова, объясняющие все происходящее на экране, казалось, убивали выразительность актерской игры, свойственную немому кино. Кинематографии угрожала опасность превратиться в театр, перенесенный на экран.

Кроме того, «говорящее кино» потеряло свой интернациональный характер, и такая территориальная замкнутость продолжалась до изобретения субтитрирования и дубляжа.

Эти обстоятельства вызвали резкие возражения против «говорящих фильмов» со стороны крупнейших киномастеров—Чарли Чаплина, Рене Клера и других. Но, отвергая «говорящее кино», Рене Клер внимательно присматривался к выразительным возможностям звука в киноискусстве. Он специально отправился в Лондон, чтобы посмотреть американские звуковые фильмы, и первые, еще робкие попытки американских режиссеров произвели на него сильное впечатление.

В декабре 1929 года Рене Клер закончил сценарий, а в январе 1930 года начал съемки фильма «Под крышами Парижа». Этот фильм явился для него не только ареной поисков новых выразительных средств; вместе с ним в творчество Клера вошла новая тема— тема любви к Парижу, парижским предместьям и к простым людям, их населяющим. Эту тему мы встречаем в дальнейшем в фильмах «14 июля», «Молчание— золото», особенно ярко она вновь прозвучала в его последнем фильме—«В квартале Порт де Лила».

Из банальной истории любви уличного певца Рене Клер создал глубоко поэтическое произведение. Поэтичны не только картины крыш, домов, улиц, с тонким вкусом воссозданные постоянным художником Клера Лазарем Меерсоном, поэтичен музыкальный ритм фильма. Песенка и сентиментальный припев пронизывают всю ткань фильма, построенного, как песня, повторяющимся рефреном которой является образ парижских крыш с трубами и бледным небом над ними.

Изобразительное решение фильма подчинено основной задаче Рене Клера—показать мысли и чувства простых людей, раскрыть поэзию человеческих отношений.

Образ уличного певца Альбера, с большой теплотой и искренностью сыгранного А. Прежаном, дан в движении и развитии. Сюжет фильма воспринимается как бы через мир чувств Альбера, через его мечту о счастье.

Рене Клер очень умело пользуется вторым планом. Он создает галерею третьестепенных персонажей, наделенных характерными черточками, позволяющими оттенить главное в фильме. Таковы женщина с папильотками, мужчина, принимающий ножную ванну, постоянный посетитель кафе и многие другие.

Интересен творческий подход, с которым Рене Клер осваивал внушавшее ему опасения звуковое кино. Свои поиски, результатами которых впоследствии воспользовались другие режиссеры, он ведет по многим направлениям. Прежде всего он вернул съемочной камере ее подвижность. В ритме мелодии плывет она над трубами, крышами, медленно опускается мимо стен и окон одной из улочек предместья Парижа, приближается к группе поющих людей, затем поднимается вдоль окон дома, показывает его обитателей, привлеченных пением, и снова запечатлевает поющих людей общим планом. Таков вошедший во все книги по истории кино блестяще разработанный Клером вертикальный травелинг.

Клер остается верен сущности немого кино, к которому он добавил свое понимание звука. Так, драка Альбера с апашами происходит рядом с железнодорожной веткой. Лязг и свистки проезжающего поезда усиливают напряженность эпизода, клубы пара по временам совершенно окутывают дерущихся, и доносится только шум драки. Разбитый фонарь повергает весь экран в темноту, но события, происходящие в темноте, совершенно понятны благодаря тонко разработанным звуковым эффектам. И, наоборот, в сцене, происходящей за стеклянной дверью кафе, когда Пола в тревоге сообщает о драке Альбера с апашами, мы не слышим ни слова, хотя великолепно понимаем, о чем идет взволнованный разговор.



«ПОД КРЫШАМИ ПАРИЖА»

Клер пробует дать звук без изображения или изображение без звука, обогащая тем самым выразительные возможности звукового кино. И трудно согласиться с польским киноведом Ежи Теплицем, который в этих поисках усматривает лишь выполнение требования фирмы «Тобис»— продемонстрировать преимущества новой звукозаписывающей аппаратуры («Film», 1960, № 1, стр. 14). Все же Р. Клер еще очень осторожно пользуется словом. Диалоги у него предельно кратки. Он даже не вписывает их в сценарий, а заставляет актеров в студии, во время съемок, импровизировать, исходя из предлагаемых обстоятельств, на манер комедии дель арте.

Париж холодно встретил новый фильм Рене Клера. И Клер с горечью говорил о том, что его поиски во Франции не поняты: «Я взбешен и обескуражен, так как у меня создалось впечатление, что я прав, и с сожалением вижу, что кино идет по пути простого перенесения театра на экран».

Но вскоре в других странах премьера фильма прошла с огромным успехом. Мелодии из фильма «Под крышами Парижа» зазвучали на всех континентах. Фильм полюбили многие поколения кинозрителей не только благодаря блестящему мастерству Клера, но еще и потому, что он дал поэтический образ Парижа и его рядовых людей.

И. Янушевская

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Сережа» (по повести В. Пановой), 8 ч.

Авторы сценария: В. Панова, Г. Данелия, И. Таланкин; постановщики: Г. Данелия, И. Таланкин; оператор А. Ниточкин; режиссер Д. Тамбиева; художник В. Нисская; композитор Б. Чайковский; звукооператор Л. Трахтенберг. Комбинированные съемки: оператор Б. Плужников; художник Н. Спиридонова.

В ролях: Сережа — Боря Бархатов, Коростелев — С. Бондарчук, Марьяна — И. Скобцева, Лидка — Наташа Чечеткина, Васька — Сережа Метелицын, Женька — Юра Козлов, Шурик — Алеша Доценко, Васькина мать — Л. Соколова, дядя Костя — В. Меркурьев, тетя Паша — А. Панова, Женькина тетка — К. Фролова, Лукьяныч — Н. Сергеев.

В эпизодах: В. Брылеев, В. Бровкин, Е. Гуляева, П. Винник, М. Жарова, Е. Жданова, П. Кирюткин, Е. Кудряшов.

•

«Трижды воскресший», 8 ч.

Автор сценария А. Галич; режиссер-постановщик Л. Гайдай; оператор Э. Гулидов; режиссер Г. Комаровский; художники: В. Камский, К. Степанов; композитор Н. Богословский; звукооператор К. Гордон.

В ролях: Светлана — А. Ларионова, Аркадий — Г. Куликов, Шмелева — Н. Медведева, Стародуб — В. Санаев, Киселев — К. Сорокин, Казанский — Н. Боголюбов, Любаша — Н. Румянцева, Зоя — Н. Гребешкова, Николай — Н. Погодин, Антон — Г. Павлов, милиционер — В. Баландин, Морковка — В. Лебедев, Игорек — В. Шиханов, Леша — Н. Мисик, Натка — О. Наровчатова, Гешка — А. Крыченков.

•

«Первое свидание», 9 ч., цветной.

Автор сценария Т. Сытина; постановщик И. Бабич; оператор А. Эгина; режиссер М. Заржицкая; художники: А. Вайсфельд, Н. Маркин; композитор А. Муравлев; текст песен Г. Регистана; звукооператор Г. Коренблюм.

В ролях: Валя — Л. Шапоренко, Алексей — Г. Юматов, Митя — В. Грачев, Павел — А. Кочетков, Настя — О. Маркина, Женя — А. Ладынин, Маргарита Михайловна — Т. Пельтцер, Тоня — Н. Меньшикова, Катя — Е. Вольская, Виолетта — Н. Шорина, Раечка — Н. Крачковская, Шурик — П. Борискин, Павлик — В. Бондарев.

В эпизодах: С. Бобров, М. Булгакова, Т. Гурецкая, А. Доброправов, О. Жаков, Е. Королева, Г. Кравченко, Л. Кадров, П. Кирюткин, В. Малявина, О. Наровчатова, Б. Новиков, Д. Нетребин, П. Соболевский, Л. Шляхтур.

•

«Евгения Гранде» (по одноименному роману Оноре де Бальзак), 10 ч.

Автор сценария и постановщик С. Алексеев; оператор В. Домбровский; художник А. Бергер; композитор В. Юровский; звукооператор В. Киршенбаум.

В ролях: Гранде — С. Межинский, госпожа Гранде — Е. Турчанинова, Евгения — А. Шенгелая, Шарль — М. Козаков, нотариус — А. Грузинский, де Бонфон — Е. Велихов, аббат — В. Владиславский, де Грассен — В. Хохряков, госпожа де Грассен — И. Ликсо, Адольф — Н. Подгорный, Нанетта — Т. Панкова, Корнуайе — В. Вилль, доктор — П. Старковский.

•

«Мертвые души» (по поэме Н. В. Гоголя), 11 ч.

Сценарная разработка и постановка Л. Трауберга; главный оператор К. Бровин; оператор В. Потехин; художник Е. Куманьков; композитор В. Рубин; звукооператор О. Упейник. Комбинированные съемки: оператор Б. Травкин; художник А. Рудаченко.

В ролях: Чичиков — В. Белокуров, губернатор — В. Станицын, Ноздрев — Б. Ливанов, Собакевич — А. Грибов, Коробочка — А. Зуева, Плюшкин — Б. Петкер, Манилов — Ю. Леонидов.

В картине участвуют: С. Гаррель, Г. Герасимов, А. Жильцов, С. Калинин, Г. Калиновская, Н. Кондратьев, Г. Конский, Н. Ларин, М. Медведев, М. Яншин, О. Викландт, Л. Макарова, В. Радунская, Б. Смирнов.

В эпизодах и массовых сценах — артисты МХАТ СССР имени М. Горького

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Бессонная ночь», (по повести Н. Дементьева «Мои дороги»), 9 ч. цветной.

Автор сценария В. Соловьев; режиссер-постановщик И. Анненский; оператор В. Гинзбург; композитор О. Фельцман; текст песен О. Фадеевой; звукооператор Д. Флянгольц; художник И. Бахметьев; режиссер В. Григорьев.

В ролях: Павел Кауров — Ю. Соломин, отец Павла — Е. Самойлов, мать Павла — Л. Чернышева, Аннушка — Д. Осмоловская, Нина — М. Володина, Евгений Петунин — А. Граве, Тамара Петунина — Л. Кошукова, Зубков — Г. Карнович-Валуа, Батавин — А. Грибов, Власюк — А. Тутышкин, Дубовик — И. Любезнов, Пулин — Ю. Медведев.

Витя Яхонтова — И. Выходцева, Смородина — Л. Нечаева, Шилов — А. Чубаров, Дербенев — В. Захарченко, Котченко — О. Туманов.

В эпизодах: В. Меркурьев, А. Пелевин, К. Фролова, Н. Сазонова, Е. Полевицкая, Т. Мирошниченко, Е. Козьмина.

•

«Девичья весна», 10 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Долгополов, И. Прут, Н. Надеждина; режиссеры-постановщики: В. Дорман, Г. Оганисян; оператор В. Шумский; постановка танцев Н. Надеждиной; художники: М. Горелик, С. Серебреников; композитор А. Флярковский; музыка к танцам Е. Кузнецова; звукооператор А. Избуцкий.

Участвуют: Государственный хореографический ансамбль «Березка», М. Кольцова, Д. Агафонова, Г. Петрова, Г. Жуковская, Л. Овчинникова, Э. Трейвас, А. Богданова, Л. Барашков, В. Лепко, Г. Тусузов, А. Денисов, Г. Слабиняк, В. Дорофеев.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Ребята с Канонерского», 8 ч.

Авторы сценария: Р. Погодин, М. Демиденко; режиссер-постановщик М. Шапиро; главный оператор Е. Шапиро; операторы: Н. Шифрин, В. Грамматиков; художник И. Иванов; режиссер А. Тубеншляк; композитор Н. Симонян; звукооператоры: С. Шумячер, Г. Эльберт.

В ролях: Валя — Валя Ефимов, Андрюша — Саша Арцымович, Слава — Володя Особик, Паша — Юра Мелентьев, Лида — Люся Барсукова, Нина — Галя Гулина, Женя — Вера Поветкина, пионерский экипаж: А. Буриаев, Н. Егоров, Г. Захаренко, А. Минин, И. Мощук, Б. Трифонов, Т. Хабло, А. Яценко; Михаил — Л. Борисов, Светлана — В. Хмара, тетя Люся — Л. Гриценко, Николай Трофимович — В. Самойлов, управхоз — А. Баридык.

В эпизодах: М. Блинова, С. Крылов, Л. Луценко, В. Пободь, Ю. Соловьев, В. Татосов и другие.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Первые испытания» (по мотивам трилогии Я. Коласа «На ростанях»), 10 ч.

Авторы сценария: А. Кулешов, М. Лужанин; режиссер-постановщик В. Корш-Саблин; оператор А. Булинский; режиссер Н. Бриллиантщикова; художники-постановщики: В. Белоусов, Ю. Булычев; композитор Е. Глебов; звукооператор К. Бакк.

В ролях: Лобанович — Э. Изотов, Ядвися — Н. Кустинская, Ольга — Е. Корнилова, Глеб — И. Шатилло, Садович — Ю. Дедович, Тукало — И. Сретенский, Тодорик — Н. Еременко, отец Владимир — А. Кистов, дьяк — И. Глебов, Аксен Каль — В. Тарасов, Есып — А. Ильинский, Скирмунт — Н. Названов, Ставолич — А. Кацынский, Свицик Грошиков — П. Молчанов, лесничий Баранкевич — Г. Мичурин.

В эпизодах: С. Бирилло, Г. Некрасов, Б. Кудрявцев, А. Заржицкая, К. Кулаков, Б. Ямпольский, Б. Владомирский, Т. Барышева, Е. Замещина, Е. Карнаухов, З. Стомма, В. Кудревич.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Цветок на снегу», 9 ч.

Авторы сценария: Ш. Манагадзе, Г. Гелована, Г. Гачечиладзе; режиссер-постановщик Ш. Манагадзе; главный оператор Ф. Высоцкий; оператор А. Парезишвили; композитор Р. Лагидзе; авторы текста песен: П. Грузинский, Р. Эбралидзе; звукооператор О. Гегечкори; художники: З. Медзмариашвили, Т. Крымковская; режиссер О. Андроникашвили.

В ролях: Кахабер — Л. Антадзе, Цицино — Д. Вашакмадзе, Нелли — Н. Кобахидзе.

В эпизодах: А. Омиадзе, К. Даушвили, В. Захариадзе, Г. Габелашвили, К. Глонти, М. Цулунидзе, А. Кралнашвили, К. Кавсадзе, Р. Хобуа, Ч. Чхеидзе, М. Ломидзе, И. Нижарадзе и другие.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»

«Настоящий друг», 8 ч.

Автор сценария И. Касумов; режиссер-постановщик Т. Таги-заде; оператор Р. Оджагов; художник К. Наджафзаде; композитор Кара Караев; звукооператор И. Озерский; режиссер Р. Шабанов. Комбинированные съемки: оператор В. Збудский; художник М. Рафиев.

В ролях: Фарман — Н. Шашик-оглы, Асад — М. Джани-заде, Бильгеиз — Т. Агамирова, Джалил — С. Соколовский, Сенем — М. Давудова, Исмет — Р. Сулейманова, Ругия — К. Мамедова, Ширали — И. Османды, Кремень — А. Фалькович, Прасковья — О. Шевцова.

В эпизодах: Ф. Фатуллаев, А. Мамедова, Б. Алиев, Д. Мирзоев, С. Гусейнов, Э. Гусейнова, Ш. Гаджиева, Л. Разева, Ф. Султанов, З. Агаев, А. Фарзалиев, Ф. Наибов.

•

«Тайна крепости» (азербайджанская сказка), 8 ч.

Автор сценария Мамед Гусейн Тахмасиб; режиссер-постановщик Алисэттар Атакишиев; операторы: А. Нариманбеков, М. Мустафаев; художник Н. Зейналов; композитор Р. Гаджиев; текст песен А. Чуркина; звукооператор А. Шейхов.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Волохова.

В ролях: Эльшэн — Г. Абасов, Мэтанет — Т. Кокова, Эльдосту — М. Шейхзаманов, Камранбаба — А. Курбанов, Гей Гез Коса — А. Файт, Симнар-хан — А. Зейналов, мастер — А. Курбанов, гадальщик — А. Джавадов, дервиш — М. Дадашев, Ады, школьник — Т. Алиев, Быды, школьник — Ф. Исмайлов.

Роли дублировали: Д. Волосов, Н. Гаврилов, Е. Григорьев, П. Кашлаков, В. Киселева, Л. Колпакова, С. Крылов, Л. Степанов, Г. Куровский, Толя Лебедев.

ФРУНЗЕНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Токтогул», 9 ч.

Авторы сценария: Н. Кладо, Г. Токтогулова; режиссер-постановщик В. Немоляев; оператор Л. Калашников; второй оператор М. Туратбеков; художник Н. Щербак; режиссер Б. Новиков; композиторы: В. Власов, А. Малдыбаев; звукооператор В. Ладыгина.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа А. Ивановский; звукооператор дубляжа А. Волохова.

В ролях: Токтогул — К. Чодронов, Бурма — Б. Кыдыкеева, Чоке — К. Бехтенов, Кулаке — К. Албанов, Сарыуста — С. Джумадылов, Нурмамбет — Н. Китаев, Семенов — В. Балашов, Степан — В. Лещев, Керимбай — М. Рыскулов, Бахтияр — Б. Омуралиев, Айдар — С. Жаманов.

В эпизодах: К. Адашевский, Е. Аренский, К. Асанов, А. Джумабаев, С. Джунусалиева, М. Екатерининский, А. Кудешов, Е. Мусралиева, П. Первушин, Ш. Тюменбаев, А. Трусов, В. Чекмарев.

Роли дублировали: И. Смоктуновский, З. Александрова, Б. Копелян, Г. Гай, П. Кашлаков, А. Суснин, И. Назаров, Ф. Федоровский, Н. Гаврилов, В. Волчик.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Второе цветение», 10 ч, цветной.

Автор сценария В. Крепс; режиссер-постановщик Л. Фай-

зиев; оператор А. Панн; художники: В. Еремян, Н. Рахимбаев; композитор И. Акбаров; текст песен Т. Тула; режиссеры: А. Акбарходжаев, И. Якубов.

Режиссер дубляжа Б. Евгенев; звукооператор дубляжа К. Бурибаев.

В ролях: Мурадов — А. Ходжаев, Ахмедов — Р. Хамраев, Гулихон — Ш. Магзумова, Фатима — Зухра — З. Таджибаева, Бектаева — Ш. Шакирова, Кумры-Хола — Л. Саримсакова, Ойниса — М. Коканбаева, Хаким — Т. Таджиев, Шарифджан — Л. Файзиев, Ташпулатов — С. Анаркулов, бухгалтер — К. Ахунов, старый бригадир — Ю. Арипов, Атабаев — З. Мухамеджанов, Васенька — А. Константинов, Абдула — С. Диванов, Ната — О. Полевая.

В эпизодах: Ф. Абдуллаева, А. Добронравов, Л. Поэруллаев, Т. Исламов, Т. Джафарова, У. Касымова, Р. Сулейманов, Р. Хамракулова.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Обвал», 8 ч.

Автор сценария А. Зуранов; режиссер-постановщик Г. Саркисов; оператор С. Геворкян; художник Г. Мекинян; композитор Э. Мирзоян; текст песен Г. Регистана; звукооператор Н. Джалалян.

В ролях: Седа — Т. Кокова, Вартан — Х. Абрамян, Тигран — Г. Арутюнян, Акоп — А. Джигарханян, Ашот — А. Аветисян, отец — Г. Акопян, Карине — И. Айрян, Баграт — О. Бунятян, Ананд — Л. Пашинян, Маис — Э. Инацаканян.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Лейли и Меджнун» (фильм-балет по одноименной поэме Низами Ганджеви), 8 ч., цветной.

Авторы сценария: Т. Березанцева, Г. Валамат-заде, С. Баласанян; режиссеры-постановщики: Т. Березанцева, Г. Валамат-заде; оператор В. Юсов; художники: К. Ефимов, Д. Ильябаев; композитор С. Баласанян; звукооператор В. Зорин.

В ролях: Лейли — Ш. Турдыева, Кайс (Меджнун) — Б. Джурабаев, Ибн-Салам — В. Кормилин, Ноуфаль — Г. Ниязов, отец Лейли — Н. Гиясов, отец Кайса — Х. Рахматуллаев.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Меч и роза», 9 ч.

Авторы сценария: З. Скуиньш, Л. Лейманис; режиссер-постановщик Л. Лейманис; оператор З. Витолс; второй оператор И. Бриедис; художник Л. Грасманис; режиссер Б. Ружс; композитор И. Калныньш; звукооператор В. Блумбергс.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют и дублируют: Юргис — Г. Ритенбергс (дублирует В. Прохоров), Дайга — В. Вилипа (З. Землухова), Греве — Л. Шмитс (В. Соловьев), Никлавс — А. Виденнекс (А. Вовси).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Мурзилка на спутнике», 2 ч., цветной.

Автор сценария Л. Аркадьев; режиссеры: Е. Райковский, Б. Степанцев; художники-постановщики: В. Никитин, А. Савченко; художник А. Беляков; композитор Н. Богословский; текст песен Е. Аграновича; звукооператор Б. Фильчиков; операторы: Т. Бунимович, Н. Климова; художники-мультипликаторы: Ф. Хитрук, Т. Таранович, И. Сидорова, В. Зарубин, В. Карп, А. Петров, Г. Баринова, В. Лихачев.

•

«Вернулся служивый домой», 2 ч., цветной.

Автор сценария Н. Абрамов; режиссер В. Дегтярев; оператор М. Кадоменецкий; художники-постановщики: В. Курчевский, В. Данилевич; мультипликаторы-кукловоды: Л. Жданов, К. Мамонов, П. Петров, В. Шилобреев; читает текст Л. Потемкин; куклы и декорации выполнили В. Куранов, В. Черникова, А. Филасов, П. Лесин, С. Знаменская, Я. Вольская под руководством Р. Гурова.

•

«Непьющий воробей», 2 ч., цветной.

Автор сценария С. Михалков; режиссер Л. Амальрик; художники-постановщики: Н. Привалова, Т. Сазонова; оператор М. Друян; композитор Н. Богословский; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: Ф. Хитрук, Л. Резцова, Р. Миренкова, А. Давыдов, Б. Бутаков, И. Давыдов, Т. Таранович, К. Котеночкин, В. Долгих, В. Балашов; художники-декораторы: В. Валерьянова, О. Гемерлинг, И. Троянова, К. Малышев.

Роли озвучивали: Г. Вицин, Г. Дудник, Т. Дмитриева, Л. Еремеев, С. Мартинсон, Б. Оленин, Е. Понсова, Л. Пирогов, Г. Ростовцева, Г. Шпигель.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Рассказ о четырех солдатах», 4 ч.

Автор сценария Л. Браславский; режиссеры: Л. Кристи, С. Репников; операторы: Е. Аккуратов, О. Арцеулов, Г. Асатиани, И. Бганцев, В. Копалин, Л. Максимов, Л. Михайлов, И. Михеев, В. Цитрон, Ю. Чернятин, П. Шлыков.

О подвиге отважных советских солдат, совершивших беспримерный дрейф в Тихом океане.

•

«Наш друг Индонезия» 6 ч., цветной.

Режиссеры: Мардухани Сарьоно Дипо, Р. Кармен; операторы: Ли Ги-сан, В. Силитонга, Н. Генералов, Р. Кармен, А. Колошин; автор дикторского текста М. Стуруа.

О пребывании Н. С. Хрущева в Индонезии.

•

«Встречи в Америке», 4 ч., цветной.

Режиссер Л. Варламов; оператор И. Бессарабов; автор дикторского текста Е. Литошко.

О пребывании советской государственной делегации в Соединенных Штатах Америки.

•

«Намасте», 4 ч., цветной.

Режиссер М. Славинская; операторы: А. Зенякин, Л. Котляренко, А. Семин; автор дикторского текста Г. Кублицкий.

О пребывании Н. С. Хрущева в Индии.

•

«На Венском фестивале» (круговая кинопанорама), цветной.

Режиссеры: И. Бессарабов, А. Семин; операторы: И. Бессарабов, А. Семин, И. Бганцев; автор дикторского текста В. Захарченко.

•

«Визит мира и дружбы», 4 ч., цветной.

Режиссер А. Ованесова; операторы: А. Зенякин, Л. Котляренко, А. Семин; автор дикторского текста М. Семенов.

12

О пребывании К. Е. Ворошилова, Ф. Р. Козлова и Е. А. Фурцевой в Индии.

●

«Франция приветствует Н. С. Хрущева», 2 ч.

Съемки советских и французских операторов; режиссер И. Копалин.

●

«Сердечные встречи во Франции», 2 ч.

Режиссер М. Семенова.

О пребывании Н. С. Хрущева во Франции.

●

«Франция принимает большого друга», 1 ч.

Режиссер И. Венжер.

О пребывании Н. С. Хрущева во Франции.

●

«Да здравствует мир!», 1 ч.

Режиссер Л. Махнач.

О пребывании Н. С. Хрущева во Франции.

●

«Успешное завершение миссии мира и дружбы», 1 ч.

Режиссер К. Кулагина.

О последних днях пребывания Н. С. Хрущева во Франции.

●

«Мы друзья», 3 ч.

Режиссер З. Тузова.

О дружбе и сотрудничестве между Советским Союзом и Францией.

●

«Н. С. Хрущев в Бирме», 1 ч., цветной.

Монтаж режиссера М. Семеновой; операторы: А. Зенякин, Л. Котляренко, А. Семин.

●

«Н. С. Хрущев в Афганистане», 2 ч., цветной.

Монтаж режиссера Ф. Киселева; оператор Н. Генералов.

●

«За тунцами к экватору», 2 ч., цветной.

Автор-оператор Ю. Транквиллицкий; монтаж режиссера Р. Григорьева; автор дикторского текста С. Зенин.

Об экспедиции советских рыболовецких траулеров в межтропическую зону Атлантики.

●

«Слово о матери», 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Горохов; режиссер Т. Лаврова; оператор О. Рейзман.

●

«Вы преступник, Оберлендер!», 2 ч.

Режиссер Л. Махнач; операторы: И. Бганцев, В. Копалин, Б. Макасеев, В Ходяков, Б. Шер; автор дикторского текста Э. Марьямов.

О преступной деятельности министра ФРГ Оберлендера в период второй мировой войны.

●

«В творчестве—счастье», 2 ч., цветной.

Автор сценария М. Гаркушенко; режиссер О. Кутузова; оператор А. Савин.

Очерк о женщинах в искусстве.

●

«Времена года», 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Солоухин; режиссер И. Венжер; операторы: Л. Панкин, Н. Шмаков.

●

«Состязание тяжелоатлетов десяти стран», 2 ч., цветной.

Режиссер Б. Вейланд.

●

«Четверо отважных», 1 ч.

Режиссер Л. Кристи.

О подвиге четырех советских воинов.

«Возвращение Н. С. Хрущева из стран Азии», 1 ч.

Режиссер О. Подгорецкая.

●

«А. И. Микоян в Кубинской республике», 2 ч., цветной.

Монтаж режиссера С. Бубрика; операторы: В. Комаров. О. Лебедев; автор дикторского текста В. Андрианов.

●

«Президент Итальянской республики Джованни Гронки в СССР», 3 ч., цветной.

Монтаж режиссера И. Венжер; операторы: О. Арцеулов, Ю. Буслаев, Б. Макасеев, Ю. Монгловский, П. Опрышко.

●

«Мечта феллахов», 2 ч., цветной.

Режиссер М. Трояновский, операторы: Г. Земцов, М. Трояновский.

О строительстве Асуанской плотины в ОАР.

●

«Твои помощники», 2 ч., цветной.

Автор сценария Е. Тарханова; режиссер Д. Мусатова; оператор А. Вакурова.

Об улучшении условий домашнего труда женщин в нашей стране.

●

«Советские гости в Непале», 1 ч., цветной.

Монтаж режиссера А. Ованесовой; операторы: А. Зенякин, А. Семин.

О визите дружбы К. Е. Ворошилова, Ф. Р. Козлова и Е. А. Фурцевой в Непал.

●

«Н. С. Хрущев в Индонезии», 2 ч.

Режиссеры: А. Рыбакова, С. Пумпянская; операторы: А. Зенякин, Л. Котляренко, А. Семин.

«Н. С. Хрущев в Индии», 1 ч.

Режиссер М. Славинская; операторы: А. Зенякин, Л. Котляренко, А. Семин.

●

«Огни новогодней елки», 1 ч., цветной.

Режиссер М. Семенова; операторы: И. Бессарабов, Г. Епифанов.

О празднике елки в Кремле.

●

«Праздник в Либерии», 2 ч., цветной.

Режиссер-оператор В. Ешурин; оператор Е. Яцун.

●

«В сердце Европы» (чехословацкий балет на льду), 2 ч., цветной.

Режиссер А. Рыбакова; операторы Г. Монгловская, Ю. Монгловский, Ю. Буслаев.

●

«На склонах горы Кохты», 1 ч., цветной.

Режиссер К. Эггерс; операторы: А. Кочетков, В. Копалин, Е. Федяев.

О соревнованиях горнолыжников в Бакуриани.

●

«Встречи на льду», 1 ч., цветной.

Режиссер З. Фомина; операторы: И. Грек, В. Киселев, А. Кочетков, О. Сугинт.

О международной встрече фигуристов в Москве.

●

«В нашем небе», 2 ч., цветной.

Автор сценария С. Щербатова; режиссер А. Левитан; операторы: Г. Епифанов, А. Левитан, Ю. Леонгардт.

О советской гражданской авиации.

•

«Разоружение — путь к миру» (на четвертой Сессии Верховного Совета СССР), 2 ч.

Режиссеры: О. Подгорецкая, А. Рыбакова.

•

«На новые рубежи», 2 ч.

Режиссер Н. Соловьева.

О декабрьском Пленуме ЦК КПСС 1959 года и дальнейшем развитии сельского хозяйства.

•

«А. И. Микоян в Мексике», 3 ч., цветной.

Монтаж режиссера Л. Дербышевой; оператор П. Касаткин; текст Г. Боровика.

•

«Президент Гвинейской республики в Советском Союзе», 2 ч., цветной.

Монтаж режиссера А. Рыбаковой; операторы: И. Грек, Е. Лозовский, М. Ошурков, В. Ходяков, Ю. Буслаев; текст С. Нагорного.

•

«Большой праздник в Ираке», 4 ч., цветной.

Режиссер М. Трояновский.

•

«В краю вулканов», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Динкевич, О. Родионов; режиссер В. Софронов; операторы: О. Родионов, И. Галин.

•

«Гости из дружественного Афганистана», 3 ч.

Монтаж режиссера Ф. Киселева; операторы: Ю. Бородяев, Е. Мухин.

•

«Комише опер в Москве», 2 ч.

Режиссер О. Подгорецкая; операторы: А. Хавчин, Г. Захарова.

О гастролях одного из лучших музыкальных театров ГДР в Москве.

•

«Имени Ленина», 5 ч.

Авторы сценария: В. Горохов, С. Машинский; режиссер В. Бойков; операторы: А. Истомин, К. Широнин.

О Военно-политической академии имени В. И. Ленина.

•

«Ловкость, красота, здоровье», 2 ч., цветной.

Автор сценария Ю. Трифонов; режиссер Я. Бабушкин; операторы: О. Арцеулов, А. Воронцов, Г. Епифанов.

О советских женщинах-спортсменках.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Народный театр», 2 ч.

Автор сценария В. Самойлов; режиссер В. Соловцев; оператор В. Гулин.

•

«Индонезия», 1 ч., цветной.

Режиссер Г. Донец; операторы: К. Станкевич, В. Валдайцев, О. Лучинин; автор текста В. Гурвич.

О предметах из Индонезии, находящихся в Государственном этнографическом музее.

•

«На стройках семилетки», 4 ч.

Автор сценария Э. Марьямов; режиссер М. Авербах; главный оператор Я. Гринберг; операторы: Н. Виноградский, А. Иванов;

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«По ленинским местам Поволжья», 2 ч., цветной.

Автор сценария К. Шестаков; режиссер В. Плотникова; операторы: Л. Барышев, П. Оппенгейм.

•

«Герои села Заокского», 1 ч.

Автор-режиссер Д. Дальский; оператор Г. Амиров.

О Героях Социалистического Труда — животноводах Захарове, Бодровой и Шуваловой.

•

«Мы живем в селе Аргамакове», 2 ч.

Автор - режиссер С. Никитин; оператор А. Ткаченко; автор дикторского текста Б. Андроников.

О работе сельского Дома культуры.

РОСТОВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Судьба Галины Ржевской», 1 ч.

Автор-оператор Г. Егоров; автор дикторского текста Г. Денисенко.

О бывшей партизанке Галине Ржевской.

•

«У животноводов Дона», 2 ч.

Автор сценария Н. Карабихин; режиссер Х. Ахмар; оператор В. Каликьян.

О тружениках сельского хозяйства Ростовской области.

ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Я вернулся на Камчатку», 2 ч., цветной.

Авторы фильма Н. и Ю. Коровкины.

О больших преобразованиях полуострова Камчатки за годы Советской власти.

ИРКУТСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Живее всех живых», 1 ч.

Автор сценария М. Смекаев; монтаж режиссера Л. Мохнач.

Фильм о В. И. Ленине.

•

«Это пока начало», 1 ч., цветной.

Автор сценария Б. Лапин; автор-оператор В. Мишин.

О разведении уток в Красноярском крае.

•

«Сибирский мед», 1 ч., цветной.

Автор-оператор Д. Озолин; текст В. Викторова.

О пчеловодах Красноярского края.

•

«Ищем клады земли», 1 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер А. Розин; оператор М. Дегтярев.

О геологоразведчиках.

ТАЛЛИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Мексика глазами туриста», 2 ч.

Автор-оператор С. Школьников.

КИНОСТУДИЯ «ТУРКМЕНФИЛЬМ»

«На земле Туркменской», 4 ч., цветной.

Авторы сценария: Я. Айзенберг, В. Лавров, Ю. Юлин; режиссер-оператор В. Лавров; оператор В. Гукасов.

Фильм о Туркменской ССР.

•

«В садах Туркменистана», 1 ч., цветной.

Автор сценария И. Мэй; режиссер Н. Копысов; оператор Д. Непесов.

О туркменских садоводах.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«Цвети, Молдова», 5 ч., цветной.
Автор-режиссер О. Улицкая; оператор В. Григорян.

Фильм о Молдавской ССР.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«В Чарской долине», 1 ч., цветной.
Автор-оператор М. Заплатин; автор дикторского текста Д. Радовский.

●

«Дорога в голубой мир», 3 ч., цветной.
Автор сценария О. Стукалов; режиссер Н. Руднев; оператор А. Казнин.

Очерк о подводном спорте.

●

«Ребята и утята», 2 ч., цветной.
Авторы сценария: К. Григорьев-Брагин, В. Никиткина; режиссер Ю. Закревский; оператор К. Касумов.

О юннатах одной из школ Краснодарского края.

●

«Рукописи Ленина», 2 ч.
Автор сценария: Г. Фрадкин; режиссер Ф. Тяпкин; оператор А. Фирсов.

●

«Глазами журналиста», 5 ч.
Автор сценария Д. Полонский; режиссер-постановщик А. Кондахчан; оператор Н. Шумов.

О физической культуре в СССР

●

«Здесь работают автоматы», 1 ч.
Автор сценария Б. Глебов; режиссер С. Левит-Гуревич; оператор Л. Качурьян.

О заводе - автомате.

●

«Кушай на здоровье», 1 ч.
Авторы сценария: Б. Агапов, А. Потемкина; режиссер Н. Агапова; оператор В. Вырубов.

О рациональном питании детей школьного возраста.

●

«Лениниана» скульптора Н. Андреева», 1 ч., цветной.
Автор сценария В. Попов; режиссер Я. Миримов; оператор П. Петров.

О произведениях художника - скульптора Н. Андреева, посвященных В. И. Ленину.

●

«Георгий Верейский», 1 ч.
Автор сценария и режиссер С. Шустер; операторы: М. Ротинов, С. Шустер.

О выдающемся советском художнике-графике Г. Верейском.

●

«Чарльз Дарвин», 2 ч., цветной.
Авторы сценария: И. Васильков, В. Шнейдеров; режиссер-постановщик В. Шнейдеров; операторы: А. Кудрявцев, Ю. Разумов.

●

«Наука служит людям», 2 ч.
Авторы сценария: Г. Ершов, А. Шейнин; режиссер Б. Ляховский; оператор Ю. Беренштейн.

О развитии советской науки.

●

«Скромный парень», 2 ч.
Автор сценария Л. Гросман; режиссер-постановщик Х. Шмайн; оператор М. Цирульников.

О советских пожарниках, их трудовом героизме.

«Художник Соколов-Скаля», 1 ч., цветной.
Автор сценария Е. Черняк; режиссер А. Кустов; оператор Г. Чумаков.

●

«Новое в полиграфии», 1 ч.
Автор сценария Б. Кравченко; режиссер Н. Тихонов; оператор Ю. Воробьев.

●

«Автоматы — техника семилетки», 2 ч.
Автор сценария Н. Шиллер; режиссер Н. Бабашкин; оператор И. Касаткин.

Об экспонатах автоматики, представленных на ВДНХ СССР.

●

«Он должен жить», 2 ч.
Автор сценария И. Филимонова; режиссер А. Усольцев; оператор В. Чернявский.

О павильоне «Здравоохранение» на ВДНХ СССР.

●

«Литье на потоке», 2 ч.
Автор сценария М. Витухновский; режиссер Б. Эпштейн; оператор В. Воронин.

●

«Настоящие друзья», 2 ч.
Автор сценария З. Маркина; режиссер-постановщик Л. Печорина; оператор Г. Хольный.

О вреде алкоголя.

●

«Контролеры - невидимки», 2 ч., цветной.
Автор сценария Э. Двинский; режиссер Д. Антонов; оператор В. Афанасьев.

Об использовании радиоактивных изотопов в промышленности.

●

«Атомоход «Ленин», 1 ч., цветной.
Режиссер Д. Боголепов; оператор Д. Гасюк; автор дикторского текста Б. Агапов.

●

«Талант Куинджи», 1 ч., цветной.
Автор сценария и режиссер Я. Уринов; оператор П. Тартаков.

О выдающемся русском художнике А. И. Куинджи.

●

«Голубые песцы Пети Синяева», 2 ч., цветной.
Авторы сценария: Е. Григорьев-Брагин, В. Никиткина; режиссер Г. Нифонтов; оператор Г. Хольный.

О жизни юных натуралистов далекого Заполярья.

●

«Русская игрушка», 1 ч., цветной.
Автор сценария Н. Лосева; режиссер М. Таврог; операторы: А. Альварес, Б. Головня.

●

«Мы были на выставке», 2 ч., цветной.
Автор сценария Т. Гваришвили; режиссер И. Градов; оператор Б. Оцуп.

О павильоне «Молочная промышленность» на ВДНХ СССР.

●

«Больше рыбы стране», 2 ч., цветной.
Автор сценария В. Красильщиков; режиссер Л. Антонов; операторы: И. Петров, П. Тартаков, Х. Акопов.

О павильоне «Рыбная промышленность» на ВДНХ СССР.

●

«Почин владимирцев», 2 ч.
Автор сценария А. Вольфсон; режиссер С. Рейтман; оператор П. Уточкин.

●

«Хлеб семилетки», 2 ч., цветной.
Автор сценария Ю. Гурвич; режиссер-оператор З. Фельдман.

О борьбе советского народа за высокие урожаи зерновых культур.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ И СТУДИЯ ДЕФА (ГДР)

«Соревнование передовых», 1 ч., цветной.
Авторы сценария: А. Георги, Н. Кемарский; режиссеры: И. Вайсе, Н. Чуриков; операторы: М. Гейли, А. Миссюра.

•

«Зеленый друг», 5 ч., цветной.
Авторы сценария: Н. Кемарский, А. Георги; режиссеры: В. Астафьев, И. Вайсе; операторы: А. Селянкин, М. Гейм.

О передовых методах возделывания кукурузы на силос в СССР и ГДР.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Последнее подполье Ленина», 2 ч.
Автор сценария В. Демин; режиссер С. Бартенев; оператор К. Погодин.

•

«Электрический ток охлаждает», 1 ч.
Автор сценария Е. Коленко; режиссер Ю. Головин; оператор З. Якобсон.

О термоэлектрическом охлаждении.

•

«Цвет в телевидении». 2 ч., цветной.
Автор сценария Б. Исаев; режиссер К. Григорьев; оператор В. Быстрых.

О цветном телевидении.

•

«Виновата папироса», 2 ч.
Автор сценария О. Бобылева; режиссер З. Драпкин; оператор Н. Васильев.

О вреде курения.

•

«У новаторов овощеводства зимой», 2 ч., цветной.
Автор сценария С. Кананыкин; режиссер С. Заборовский; оператор Д. Леонов-Никитин.

О развитии овощеводства в пригородных колхозах.

•

«Сокровищница морской славы», 2 ч., цветной.
Автор сценария Б. Юдин; режиссер С. Миллер; оператор Э. Ратнер.

О Центральном Военно-Морском музее в Ленинграде.

•

«Берегите ваши ноги», 2 ч.
Автор сценария М. Куслик; режиссер Б. Медведев; оператор З. Якобсон.

О борьбе с плоскостопием.

•

«Свет и тень», 1 ч.
Автор сценария Б. Исаев; режиссер В. Гребнев; оператор Б. Синицын.

О фотоэлектрической автоматике.

•

«Конвейер жилищного строительства» (ленинградские домостроительные комбинаты), 1 ч., цветной.
Автор сценария Б. Юдин; режиссер Л. Медведев; оператор А. Климов.

•

«Наш друг скворец», 1 ч.
Автор сценария А. Мальчевский; режиссер Г. Цветков; оператор М. Ельчев.

•

«Алкогольные психозы», 1 ч.
Автор сценария Л. Зильберберг; режиссер Г. Бруссе; оператор А. Климов.

О вредном воздействии алкоголя на психику человека.

•

«В бригаде Героя Труда», 1 ч.
Автор сценария Г. Поляков; режиссер С. Якушев; оператор З. Якобсон.

О бригаде новатора - изобретателя Карасева на Кировском заводе в Ленинграде.

•

«В борьбе за жизни», 2 ч., цветной.
Автор сценария Г. Беленький; режиссер С. Миллер; оператор Э. Ратнер.

О раке желудка.

•

«Здесь скрыта опасность», 2 ч., цветной.
Автор сценария С. Бурлюк; режиссер Р. Майман; оператор Д. Шлюглейт.

О клещевом энцефалите и его профилактике.

•

«Универсально-сборные приспособления», 1 ч.
Автор сценария В. Суслов; режиссер М. Гавронский; оператор Б. Геннингс.

Об универсально-сборных приспособлениях и их роли в комплексной автоматизации производства.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Наша молодость», 1 ч.
Автор сценария и режиссер Н. Савватеев; оператор Е. Соколов.

О строителях Нижне-Тагильской домны.

•

«На уральском трубном», 1 ч.
Автор сценария В. Дроткевич; режиссер Н. Соколов; оператор Ф. Агальцов.

О новых автоматических устройствах на трубном заводе.

•

«Однажды летом», 6 ч., цветной.
Авторы сценария: А. Литвинов, Ю. Хазанович; режиссер-постановщик А. Литвинов; оператор О. Воронцов.

О путешествии по северному Уралу.

•

«Плавку ведут автоматы», 1 ч.
Авторы сценария: С. Брускин, М. Кузин, М. Шавельзон; режиссер Г. Баженов; оператор Э. Уэцкий.

Об автоматизации мартенов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Из глубин океана», 2 ч., цветной.
Автор и режиссер Е. Григорович; операторы: А. Лаврик Г. Вьюнник.

О некоторых обитателях вод Атлантики.

•

«Как человек создал бога», 2 ч., цветной.
Автор сценария Е. Загданский; режиссер Л. Любченко; оператор Г. Христич.

•

«Карпаты, краса моя», 2 ч., цветной.
Автор сценария Л. Ларичев; режиссер Л. Островская; оператор Г. Химченко.

О здравницах западных областей Украины.

ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Рассказ об одном опыте», 2 ч.
Авторы сценария А. Геловани, Г. Черкович; режиссеры: Д. Абашидзе, Н. Жужунадзе; оператор О. Деканосидзе.

Об изучении гипертонической болезни на обезьянах Сухумского питомника.

●

«Субтропики Грузии», 2 ч., цветной.

Автор сценария И. Леквелишвили; режиссер В. Алавидзе; оператор Н. Нагорный.

●

«Времена года в Грузии», 1 ч., цветной.

Автор сценария Р. Ебралидзе; режиссер И. Канделаки; оператор А. Семенов.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Огни на границе», 8 ч.

Производство Чанчуньской киностудии, КНР.

Авторы сценария: Линь Юй, Яо Лэн, Пэн Синфэн; режиссер Линь Нун; оператор Не Цзин; художник Лю Сюэ-яо; композитор Чжан Дичан; звукооператор Чэнь Фу-юань.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа А. Волохова.

Роли исполняют и дублируют: До Лун — Да Ци (дублирует П. Кашлаков), Ма Но — Ван Сяо-тан (Л. Гурова), староста Мэн Пу — Тянь Ле (Н. Гаврилов), Гэ Дан — Ли Жэнь-линь (Г. Сатин), комиссар — Пан Сюэ-цинь (А. Степанов), врач — Лю Хуэй-мин (В. Пугачева), командир роты — Жэнь И (Н. Кузьмин).

●

«Волшебный фонарь», 9 ч., цветной.

Производство Шанхайской киностудии, КНР.

Режиссер-постановщик Е Мин; операторы: Фын Сы-чжи, Ху Цзюнь-фу; художник Лу Цзинь-гуан; музыка Цан Сяо-ху; звукооператор Чжоу Юнь-линь. Комбинированные съемки Дай Шэн-чао. Балетмейстеры: Ли Чжун-линь, Хуан Бэй-шоу.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Ю. Вышинский; звукооператор Е. Лапидус.

В ролях: Сань Шэнму — Чжао Цин, Лю Яньчан — Фу Чжао-шэн, Шень Сян — Чэнь Юнь-фу, великий отшельник — Фан Бо-нянь, Эр Лан-шэнь — Сун Тянь-лу, пес Сяо Тянь-цюань — Чэнь Хуа.

●

«Горе-охотник», 2 ч., цветной.

Производство Шанхайской киностудии, КНР.

Автор сценария Сун Юань; режиссер Юй Чжэ-гуан; оператор Чжао Кэ-цзюнь; художники-постановщики: Доу Цзун-ту, Юй Чжэ-гуан, Юй Ши-лун; композитор Юнь Мэй; звукооператор Цзинь Вэнь-цзи; кукловоды: Ся Бин-гоу, Чжан Хой-фэн, Сюй Цзо-вень.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Э. Кульганек.

●

«Поющая пудреница», 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Ота Гофман, Милан Павлик; режиссер Милан Вошмик; оператор Ян Новак; художник Владимир Лабский; композитор Сватоплук Гавелка; звукооператор Доброслав Шрамек.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Робинзон — Вацлав Венгода (дублирует Саша Баранов), Петр — Франтишек Максиан (Витя Коваль), Ирка — Мирослав Ливора (Игорь Клебанов), Брыкнер — Мартин Вачнарж (Павел Эдикс), Яна — Зузана Ондроухова (Зоя Данилина), Зузка — Марцела Яндова (Ляля Громова), инженер Содома — Владимир Грубый (Я. Янакиев), Вера, его ассистентка — Яна Штепанкова (К. Лапанова), мужчина в сером — Мартин Ружек (П. Шпрингфельд), Шварц — Франтишек Филиповский (А. Баранов).

●

«Король Шумавы», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Рудольф Кальчик, Ф. А. Дворжак, Карел Кахыня; режиссер Карел Кахыня; оператор Иозеф Иллик; художник Карел Черны; композитор Милош Вацек; звукооператор Франтишек Шанделарж.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Грот — Радован Лукавский (дублирует Б. Баташев), Земан — Иржи Вала (А. Песелев), Рысова — Иржина Шворцова (Н. Никитина), Баран — Ярослав Марван (В. Соловьев), Палечек — Милослав Голуб (С. Бубнов), Галапетр — Иржи Голы (Я. Беленький), Бурда — Илья Прахарж (В. Балашов), Циганек — Рудольф Елинек (А. Кузнецов), Бурышка — Владимир Меншик (В. Баландин), Громадка — Фердинанд Крута (В. Сез).

●

«Принцесса с золотой звездой» (по мотивам народной сказки), 8 ч., цветной.

Производство киностудии, «Баррандов», Чехословакия.

Автор сценария К. М. Валло при участии Мартина Фрича; режиссер Мартин Фрич; главный оператор Ян Рот; художники: Богуслав Кулич, Владимир Сынек; композитор Богуслав Седлачек; звукооператор Эмануэль Форманек.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа Б. Антонов.

Роли исполняют и дублируют: король Гостивит — Франтишек Смолик (дублирует А. Матусов), король Казисвет — Мартин Ружек (Г. Куровский), принцесса Лада — Мария Кисельова (Л. Колпакова), принц Радован — Иозеф Зима (А. Олеванов), кормилица — Ярмила Курандова (Е. Уварова), повар — Станислав Нейманн (Н. Гаврилов).

●

«Смерть в седле», 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: И. Циркл, И. Полак; режиссер Индржих Полак; оператор Р. Милич; художник О. Босак; композитор Э. Иллин; звукооператор И. Павлик.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа И. Мутанов; звукооператор дубляжа В. Беляров.

Роли исполняют и дублируют: Томаш — Р. Елинек (дублирует О. Голубицкий), Кржепелка — Р. Лукавский (О. Мокшанцев), Микота — И. Совак (К. Тыртов), Косино — Э. Дубский (Ф. Яворский), Вера — Я. Касанова (С. Холина), Ваничек — М. Ваврушка (Н. Граббе), Шульц — И. Бейвл (Е. Тетерин), лейтенант — М. Ружек (В. Файнлейб), Риша — М. Несвадба (Д. Нетребин), Франта — Я. Пржеучил (В. Битюков), Пепик — Я. Кайзер (Н. Сморчков), Ирка — И. Михни (И. Косых), Гонзик — М. Кулиш (М. Виноградова), Пильц — Л. Веселый (Е. Моргунов).

●

«Круг», 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов», творческое объединение Богумил Шмида — Ф. Б. Кунц, Чехословакия.

Авторы сценария: Индришка Сметанова, Ладислав Рыхман; режиссер Ладислав Рыхман; оператор Адоис Ирачек; художник Карел Черны; композитор Вацлав Лидл; звукооператор Иозеф Влчек.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

В ролях: Власта Матулова, Франтишек Голар, Ян Тржиска, Михаэл Даня, Ярослава Паниркова, Анна Мелишкова и др.

Роли дублируют: мать — В. Караваева, отец — П. Шпрингфельд, Гонзик — А. Фриденталь, Гелена — З. Сорочинская, Вашек — М. Корабельникова, бабушка — В. Телегина, Фанынка — Я. Жеймо.

●

«Узелок на платочке», 2 ч., цветной.

Производство студии короткометражных фильмов (Прага) и студии кукольных фильмов (Готвальдов), Чехословакия.

Авторы сценария: Г. Тырлова, И. Пинкова, М. Комарек; режиссеры: Г. Тырлова, И. Пинкова; оператор А. Горак; художники: К. Лготак, Л. Кадлечек, В. Добровольны.

●

«Командир отряда», 10 ч.

Производство киностудии художественных фильмов в Софии, Болгария.

Автор сценария Велко Чанков; режиссер Дучо Мундров; оператор Димо Коларов; художник Коста Русаков; композитор Любомир Пипков; звукооператор Иван Халачев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Даньо—Коста Цонев (дублирует В. Дружников), Богдан—Мирослав Миндов (Б. Кордунов), Людмила—Ирина Акташева (Л. Бабичкова), Комита—Иван Братанов (К. Тыртов), дядюшка Никола—Иван Димов (В. Соловьев), тетка Стефана—Цветана Николова (М. Гаврилко), Милка—Румяна Симеонова (Д. Столярская), Мустафа—Крыстю Кирилов (С. Юртайкин), Ворон—Найчо Петров (С. Цейц), начальник полиции—Иван Стефанов (В. Балашов).

●

«Боганч» (по одноименному роману Иштвана Фекете), 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Автор сценария Андраш Ковач; режиссер-постановщик Томаш Фейер; оператор Ференц Сеченьи; художник Йожеф Ромвари; композитор Сабольч Феньеш; звукооператор Дьердь Пинтер.

Фильм дублирован на Киевской студии имени А. Довженко. Режиссер дубляжа В. Масарик; звукооператор дубляжа Н. Трахтенберг.

Роли исполняют и дублируют: Додо — Бела Гарши (дублирует Н. Крюков), Сюзанна — Ева Ваш (Л. Глаз), Мате Галамб — Золтан Макалари (П. Киянский), Оскар — Эрне Сабо (М. Розин), Михай Часар — Ференц Киш (А. Бунин).

●

«С субботы до понедельника», 8 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Автор сценария Золтан Хегедюш; режиссер Дьюла Месарош; оператор Янош Тот; художник Йожеф Ромвари; композитор Янош Дюлаи Гааль; звукооператор Янош Арато.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

Роли исполняют и дублируют: Йоли Ковач— Ева Ваш (дублирует Е. Тэн), Ференц Кеменеш — Йожеф Ланг (Л. Фричинский), Анна Эке — Марианна Моор (Д. Столярская), Лаци — Жигмонд Фюлэп (С. Коренев), мать Анны — Мани Кишш (М. Барабанова), отец Анны — Йожеф Бихари (В. Осенев), Виктория Ленч — Ирен Шютэ (Г. Водяницкая), Элла — Эржи Пастор (Л. Иванова), Али — Андраш Брук (Т. Дмитриева), Рэлчи — Габриэлла Ласло (З. Данилина).

●

«Подарок ко дню рождения», 2 ч., цветной.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария В. Иобет; режиссер Отто Захер; оператор Г. Шёне; художники: Э. Хессгеймер, Ю. Фогель; композитор Г. Клейн.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Е. Лапидус.

●

«Дело о разводе», 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Берта Ватерштрадт; режиссер Иоахим Кунерт; оператор Гюнтер Марцинковский; художник Герхард Хельвиг; композитор Андре Асриель; звукооператоры: Иоганна Кноп-Линднер, Герхард Вик.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Труде Лоренц — Маня Беренц (дублирует Н. Никитина), Вилли Лоренц — Мартин Флёрхингер (К. Барташевич), Гитта, их дочь — Лилли Шмук (М. Виноградова), Хельга Риттер — Герлинд Анерт (Т. Яренко), Шлифке — Альберт Гарбе (В. Хохряков), Лисхен, его жена — Матильде Данеггер (А. Панова), Петер Фишер — Ульрих Тайн (А. Кузнецов), мать Петера — Шарлотта Кютер (З. Воркуль), фрау Кавалир — Марга Легаль (К. Лепанова), начальник отдела кадров — Курт Штинграф (Я. Беленький), его секретарь — Шарлотта Бруммергофф (Л. Королева), фрау Леманн — Ами Франк (С. Фадеева).

●

«181» не отвечает», 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Вольфганг Крюгер; режиссер Карл Бальхауз; оператор Хорст Брандт; художник Альфред Гиршмайер; композитор Хельмут Нир; звукооператор Бернд Гервин.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Курт—Ульрих Тайн (дублирует А. Кузнецов), Ганнес—Отмар Рихтер (Ю. Саранцев), Анка—Рита Гёдикмайер (Д. Столярская), Лаус—Эрвин Гешоннек (А. Баранов), Боппе—Вильгельм Кох Хооге (В. Балашов).

●

«Отверженные», (по роману В. Гюго), вторая серия, 10 ч., цветной.

Совместное франко-итальянское производство «Сосьете Нувелль Патэ Синема», «П. А. К.», «Серена фильм» при сотрудничестве с ДЕФА (ГДР).

Сценарий и диалоги: Рене Баржавель, Жан Поль Ле Шануа; режиссер Жан Поль Ле Шануа; оператор Жак Натто; художники: Серж Пименов, Карл Шнейдер; композитор Жорж Ван Парис; звукооператоры: Р. К. Форже, Рене Сарацин.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют и дублируют: Жан Вальжан—Жан Габен (дублирует Б. Оленин), Жавер—Бернар Блие (В. Кенигсон), Козетта—Беатриче Альтарибa (А. Кончакова), Мариус—Джанни Эспозито (О. Голубицкий), господин Жильнорман—Люсьен Бару (С. Самодур), Тенардье—Бурвиль (С. Цейц), мадам Тенардье—Эльфрид Флорен (М. Фигнер), Анкольрас—Серж Реджиани (В. Балашов), Эпонина—Сильвия Монфор (З. Земнухова), Гаврош—Джимми Урбен (М. Виноградова). Текст от автора читает А. Консовский.

●

«Приговор», 8 ч.

Производство Кристин Гуз-Реналь, Франция.

Авторы сценария: Робер Хоссейн, Марсель Мусси; режиссер Жан Валер; оператор Анри Деке; художники: Бернар Эвейн, Жак Сонье; композитор Даниель Лезюр; звукооператор Жан Риель.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа А. Дикан.

22972

Роли исполняют и дублируют: Катрин Дерош—Марина Влади (дублирует З. Земнухова), Антуан Кастеллани—Роже Анен (А. Толбузин), Жорж Лагранж—Робер Хоссейн (К. Тыртов), Франсуа Ломбар—Люсьен Рембур (А. Кубацкий), Жанна Буассар—Беатрис Бретти (А. Волгина).

•

«Встречи с дьяволом», 7 ч., цветной.

Производство «Юнион Женераль Синематографик», Жак Констан, Гарун Тазиев, Франция.

Режиссер-постановщик и главный оператор Гарун Тазиев; операторы: Пьер Бише, Альдо Скаварда, Ваво Рунту; музыка Мариуса-Франсуа Гайяра.

Фильм дублирован на Московской студии научно-популярных фильмов. Режиссер дубляжа М. Усольцев; звукооператор дубляжа Б. Кокин. Текст читает Л. Хмара.

«Крик с улиц» (по роману Элизабет Коксхэд «Друг в нужде»), 10 ч.

Производство Льюиса Гилберта, Англия.

Автор сценария Вернон Харис; режиссер Льюис Гилберт; оператор Гарри Гиллем; художник Джон Стоу; композиторы: Лэрри Стоу, Лэрри Адлер; звукооператор Кэн Камерон.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Энн Фэрли—Барбара Мэррей (дублирует Н. Гребешкова), Барби—Дана Уилсон (М. Корабельникова), Джорджи—Колин Питерсон (В. Коваль), миссис Фаррер—Кетлин Хэррисон (А. Троицкая), Дон Фаррер—Син Баррет (В. Алексеенко,) Глория—Элинор Соммерфилд (И. Чувелева), миссис Дэниэлс—Мона Уашбарн (А. Панова), мистер Дэниэлс—Ток Таунли (К. Тыртов).

«Мы — вундеркинды» (по роману Гуго Гартунга), 11 ч.

Производство «Фильмауфбау», ФРГ.

Авторы сценария: Гайнц Паук, Гюнтер Нойман; режиссер Курт Гофеман; оператор Рихард Ангст; художник Франц Би; композитор Франц Гроте; звукооператор Вальтер Рюланд.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Дикан.

Роли исполняют и дублируют: Ганс Бёккель—Хансьёрг Фельми (дублирует Ф. Яворский), Бруно Тихес—Роберт Градо (М. Глузский), Вера—Вера Фридтберг (Н. Зорская), Кирстен—Иоганна Фонкоциан (С. Мизери), г-жа Мойзегайер—Элизабет Фликеншильдт (Н. Никитина), Додди—Ингрид Пан (З. Сорочинская), Эвелин—Ингрид фон Берген (З. Земнухова), Шалли—Юрген Гослар (В. Балашов), г-н Розелиб—Михель Ланг (В. Колпаков), г-жа Розелиб—Лисль Карлштадт (А. Троицкая), комментатор—Вольфганг Нойс (Г. Дудник), Гуго—Вольфганг Мюллер (С. Цейц).

•

«Я ищу тебя» (по пьесе А. Кронина «Юпитер смеется»), 10 ч.

Производство «АУРА», ФРГ.

Авторы сценария: О. В. Фишер; Г. Менцель, М. Морлок, К. Хордт; режиссер О. В. Фишер; оператор Рихард Ангст; художник Ганс Бертель; композитор Ганс Мартин; звукооператор Ганс Эндрулат.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Пауль Веннер—О. В. Фишер (дублирует А. Карапетян. Франсуаза—Анук Эмэ (А. Кончакова), доктор Древе—Пауль Бильд (А. Сашин-Никольский), доктор Брюгг—Отто Брюггеманн (В. Кенигсон), Габи Пробст—Хильде Вагенер (А. Панова).

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

•

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33, Тел. К 5-43-87

А 06568. Подписано к печати 18/VI 1960 г.

Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 9,5 (условных листов 15,67)

Учетно-издательских листов 16,32. Тираж 19.600 экз. Зак. 316

•

Московская типография № 5 Мосгорсовнархоза.

Москва, К-1, Трехпрудный пер., 9

Цена 10 руб.

Продолжаем публиковать кадры из лучших сюжетов, присланных для киножурнала „Новости дня“ и удостоенных премии жюри Центральной студии документальных фильмов.

„ДИРЕКТОР СОВХОЗА“ („Новости дня“ № 10, 1960 г.)



Очерк «Директор совхоза» снимал Евгений Кузин, ассистент оператора Сталинабадской киностудии. Он не получил специального кинообразования. Его отец— старейший оператор В. В. Кузин—передал ему свой богатый опыт, обучил мастерству.

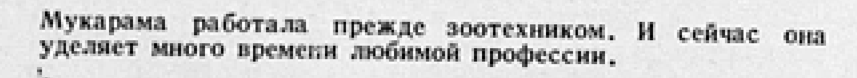
Последние съемки Евгения Кузина дают право говорить о нем как о способном кинохроникере.





Мукарама Пулатовна Тишматова—самый молодой директор совхоза в Таджикистане. Ей двадцать девять лет. Она окончила Московскую ветеринарную академию.

Большим хозяйством руководит Тишматова. Везде надо побывать ей в эти весенние, горячие дни.



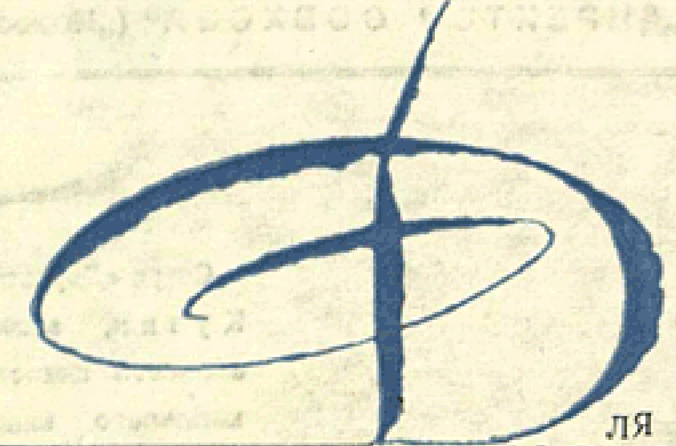
Мукарама работала прежде зоотехником. И сейчас она уделяет много времени любимой профессии.

Но вот и вечер... Спит маленькая дочь Лола. А у Макарамы еще дела—она готовится к экзаменам в аспирантуру.









ЛЯ КИНОЛЮБИТЕЛЕЙ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“ выпускает новую серию книг

„БИБЛИОТЕКА КИНОЛЮБИТЕЛЯ“

в которую войдут книги по творческим вопросам кино и по всем вопросам техники изготовления и показа любительского фильма.

В создании книг этой серии принимают участие профессиональные кинематографисты и кинолюбители, которые делятся своим опытом.

Вышли в свет следующие книги:

Р. Н. ИЛЬИН
ТЕХНИКА СЪЕМКИ ФИЛЬМА

В. И. ГЛУХОВ, А. Т. КУРАКИН
ЛАБОРАТОРНАЯ ОБРАБОТКА КИНОФИЛЬМА

В. И. УШАГИНА
КИНОПРОЕКЦИЯ

В. И. ГЛУХОВ, А. Т. КУРАКИН
ТЕХНИКА ОЗВУЧАНИЯ ФИЛЬМА





В ближайшее время выйдут из печати:

Б. Ф. ПЛУЖНИКОВ
КОМБИНИРОВАННЫЕ КИНОСЪЕМКИ

Е. П. БЫЧКОВ
КИНОСЪЕМОЧНАЯ АППАРАТУРА

Р. Н. ИЛЬИН, Ю. Ю. СИДОРОВ
СТУДИЯ КИНОЛЮБИТЕЛЕЙ МГУ



Издательством подготавливаются книги этой серии по операторскому мастерству, подводной киносъемке, мультипликации, специальным видам киносъемки и другим вопросам.